الدكتورة
لمياء عبد الحميد القاضي



مرجعية الصورة في شعر الطبيعة



في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة
(نحو اعتماد المرجعية أساساً نقدياً)



مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت : ٢٣٩٠٠٨٦٨

مرجعية الصورة في

شعر الطبيعة

في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة

حاولت هذه الدراسة تقديم مفهوم الصورة في النقد الأدبي قديمًا وحديثًا، وقد سجلت أن هذا المفهوم لم يظهر كمصطلح بشكل واضح متبلور في أذهان النُقّاد القدماء. أما النقد الحديث فقد عرض لمصطلح الصورة في الشعر واهتم به باعتبار أن الصورة هي المركز البؤري للبناء الشعرية.

ثم طرحت الدراسة معنى المرجعية باعتبار أنها كل ما يؤثر في الشاعر فينعكس على شعره، وارتبطت المرجعية لدى القدماء أساسًا بفكرتي السماع والرواية عن السابقين والالتزام بتقاليدهم مع الإشارة إلى بعض عناصر المرجعية الأخرى. أما المرجعية في إطار النقد الحديث فقد تأثرت باتجاهات النقد المختلفة، فراح كل اتجاه نقدي يركِّز على نقطة واحدة من نقاط المرجعية؛ من هنا اتجهت الدراسة نحو محاولة تأصيل الاتجاه النقدي الذي يتناول أثر المرجعية في الشعر.

ولقد كانت البيئة الشعرية في الفترة الزمنية المحددة لهذه الدراسة من أغنى وأخصب البيئات الشعرية، إذ ورث شعراؤها تقاليد من سبقهم، كما أفادوا في صورهم من مظاهر الحضارة التي انتشرت حولهم فتنوعت مصادرهم وأثرت صورهم.

إن الهدف الرئيس لهذه الدراسة هو تقديم تأصيل نقدي جمالي [illegible]
وتشكيل فني من حيث موقع الصور في القصيدة كبنية فـ[illegible]
مرجعياتها بهدف التعرف على قدرة الشاعر على التعامل مع المنا[illegible]
مختلفة واستطاعة توظيفها بما يلائم مصادره المتنوعة.



مرجعية الصورة في شعر الطبيعة

في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة

نحو اعتماد المرجعية أساسًا نقديًا

تأليف

د . لمياء عبد الحميد القاضي

مدرس بكلية الآداب بجامعة بني سويف

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا ـ القاهرة. ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الآداب
علي حسن

الطبعة الأولى : ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

القاضي، لمياء عبد الحميد

مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة نحو اعتماد المرجعية أساسًا نقديًا/ تأليف لمياء عبد الحميد القاضي.- ط١.-

القاهرة: مكتبة الآداب ، ٢٠١٢.

ص ؛ ٢٤ سم.

تدمك ٧ ٤٢٨ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

أ - العنوان

٨١١,٠٠٩

عنوان الكتاب: مرجعية الصورة في شعر الطبيعة

تأليف: لمياء عبد الحميد القاضي

رقم الإيداع: ٧٣٢٢ لسنة ٢٠١٢م

الترقيم الدولي: I.S.B.N. 978 – 977 – 468 - 428 – 7

مكتبة الآداب
علي حسن
٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة
هاتف ٢٣٩٠٠٨٦٨ (٢٠٢)
e-mail: adabook@hotmail. com

مقدمة

إن دراسة الأُطر المرجعية للصورة أمر مهم يجب أن يشتغل به النقد الأدبى، لذا كانت قضية هذه الدراسة هو وضع مرجعية الصورة فى بؤرة الاهتمام.

وأعنى بالمرجعية ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة إضافة إلى ممارساته وثقافته وخبراته المتميزة وقراءاته فى الشعر وفى غيره. فالعمل الأدبى يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه، لذا فلا ينبغى أن نفصله عن مصادره المتنوعة [(١)]، والمرجعية المختزنة لدى كل شاعر قد يدركها بوعيه أو تتجاوز الوعى، وهى تتكشف أمام الناقد عن طريق التفسير والتحليل للتحولات أو التناقضات الموجودة فى النص.

وبالرغم من ذلك، فلا ينبغى أن نفهم أن المرجعية هى دراسة نفسية أو تاريخية محضة، لكنها تهدف أن تضع أمام القراءة النقدية تفسيرات أو اقتراحات للتفسير.

ويعد البحث فى المرجعية بحثًا فى جماليات القصيدة فى أهم عناصر تكوينها، وهو عنصر الصورة. أما فى البحث فى مفهوم الصورة: فإن الدراسة تناقش الصورة على أساس صلتها الوثيقة بالشعر واعتبارها اللغة الطبيعية له والصادرة عن إدراك خاص للحياة، وهى تساعد المخيلة على إعادة تشكيل معطيات الحس. وقد وقع الاختيار على شعر مجموعة من الشعراء الذين ينتمون لحقبة زمنية واحدة هى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى، وقد تميز هؤلاء الشعراء بالشهرة الواسعة؛ إذ لم تسقط كتب الأدب واحدًا منهم بسبب

---

(١) راجع مقال مصطفى رياض ـ حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير ـ مجلة فصول ـ القاهرة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ المجلد الخامس ـ العدد الثالث، ١٩٨٥، ص٦٨-٦٩.

إبداعاتهم وتميزهم فيما نظموا من أغراض الشعر.

كما عاصر هؤلاء الشعراء مجموعة من الخلفاء الذين توطدت على أيديهم دولة بنى العباس، وهؤلاء الخلفاء هم: المنصور، المهدى، الهادى، الرشيد، الأمين، وفترة من عهد المأمون.

حيث كانت هذه الفترة صورة زمن الحضارة والاندماج والتأثر بالأمم الأخرى بشكل لم يحدث من قبل.

ومما حدا بى لتناول هذا الموضوع – المرجعية - هو أنه مجال فيه نوع من الجدة؛ فالباحث فى المجال الأدبى عليه أن يبحث دائمًا عن الإفادة وعن الجديد من المناهج النقدية؛ ليفيد القارئ ويثرى الحياة الأدبية، ويفتح آفاقًا جديدة، ويضيف لأدبنا العربى متنفسًا جديدًا ليخرج به من جانب الجمود إلى الحيوية والتجدد، حيث وجدت أن مجال ربط الصور بالمرجعيات هو موضوع لم تخصص له بعد دراسات كافية، تدرسه من حيث أهميته وارتباطه بالشعر والصورة، ففى الدراسات النقدية القديمة كـ«الشعر والشعراء» لابن قتيبة، أو «الموشح» للمرزبانى، أو «الصناعتين» للعسكرى، أو «العمدة» لابن رشيق؛ تناول النقاد المرجعيات المختلفة بطريقة غير منهجية ولا متكاملة، إذ قد يأتى ذكر أحد عناصر المرجعية أثناء تعليقهم على بيت أو مجموعة أبيات فيتحدثون عن أثر السابقين فى إطار كلامهم عن سرقة المعاني[1] — والتى تعنى غالبًا الصورة – كذلك تحدث بعضهم عن أثر البيئة وتأثيرها فى الصورة كما فعل ابن طباطبا[2] عندما لاحظ أثر الصحراء على تشبيهات العرب.

---

(١) المرزبانى – الموشح، بيروت، دار الفكر العربى، ١٩٦٥، ص١٥/ العسكرى، الصناعتين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٤ ص٢١٧.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ت محمد زغلول سلام – الإسكندرية - منشأة المعارف ط٣ ١٩٨٤ص٤٨.

كذلك طرح بعضهم أثر الزمن على عمليتى الإبداع والتلقى كما فعل ابن رشيق وابن حجة الحموى [1].

إذ ناقش ابن رشيق على سبيل المثال مثالين على التشبيه أحدهما لامرئ القيس والآخر لأبى نواس.

وكان تشبيه امرئ القيس بنان المحبوبة بالدودة فقال:

وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه ... أساريع ظبيٍ أو مساويكُ إسحلِ [2]

بينما قال أبو نواس فى الموضوع نفسه:

تعاطيكها كفٌّ كأن بنانها ... إذا اعترضتها العينُ صفُّ مدارِ [3]

عندما قارن ابن رشيق بين التشبيهين علّق عليهما بوعى تام بأهمية مراعاة اختلاف الزمن، فنفس الحضرى المولد تميل نحو تشبيه أبى نواس، وقال ابن حجة: إن التشابيه التى تقادم عهدها للعرب رغب عنها المولدون.

إذن وعى النقاد القدماء أثر المرجعية فى الصورة والشعر بشكل عام، إلا أنها لم تأخذ لديهم شكلاً متبلورًا. وإذا كان مفهوم المرجعية لم يتبلور فى أذهان القدماء فقد نضج بشكل واضح لدى النقاد فى العصر الحديث عندما وعوا أثر المرجعية على الشعر، لكن الدراسات لم تقدم لنا عملاً نقديًا مستقلاً تبدى فيه ذلك الأثر.

فعلى سبيل المثال يطالعنا رأى سريع عن ظهور موضوعات جديدة مرتبطة بصور جديدة فى دراسة الدكتور شوقى ضيف لشعر العصر العبّاسى الأول

---

(١) ابن رشيق – العمدة – ت عبد الحميد هنداوى – صيدا – لبنان – المكتبة العصرية ط١ –٢٠٠١– ص٢٦٣، تقى الدين ابن حجة الحموى- خزانة الأدب – ت عصام شقيو – بيروت – دار مكتبة الهلال ط١ ١٩٨٧ ص٣٨٥.

(٢) العطو:التناول، الرخص: اللين، شثن: غليظ، أُسروع: نوع من الدود ، مساويك: جمع سواك، إسحل: شجرة تعرف أغصانها بالاستواء.

(٣) المدارى: جمع مدرى أى المشط.

ضمن حديثه المجمل عن الوصف، وهو مع إشارته إلى المتغيرات التى طرأت على العصر[1] وأثرها فى الشعر، كان يضرب الأمثلة السريعة التى يستشهد بها فى مجال أحد المتغيرات، وذلك لأن الدراسة لم تكن معدَّة أساسًا لبحث المرجعية.

كذلك تناول الموضوع الدكتور العربى حسن درويش، حينما تحدث عن حداثة صور الشعراء المحدثين فى العصر العبَّاسى، ولا ننكر إشارته فى هذه الدراسة إلى فكرة مرجعية الصورة[2]، ولكنه أسرع الخطا فى حديثه بحيث لم يقدم تصورًا شاملاً لموضوع الصورة ومرجعياتها.

وإذا كان الدكتور على عشرى زايد قد تحدث عن بناء القصيدة وتناول فكرة الصورة الشعرية كأحد العناصر المهمة فى بناء القصيدة بشكل أكثر استفاضة وتفصيلاً، كما أشار إلى فكرة مرجعية الصورة[3]، إلا أن الموضوع لم يأخذ حقه الكامل فى البحث والتوضيح؛ لأنه لم يكن هدف الدراسة.

لقد واجهت تحديًا أثناء قيامى بهذا البحث ألا وهو؛ اختفاء ظهور المرجعية كمنهج نقدى متكامل العناصر واضح الملامح فى الدراسات السابقة؛ إذ ورد لدى النقاد بشكل عناصر متناثرة، فكل ناقد يذكر طرفًا من المرجعية ويبدو جانب آخر منها فى دراسة أخرى مما جعل البحث مضنيًا، بسبب السعى الحثيث وراء الدراسات الأدبية التى أشارت بوضوح إلى عنصر من عناصر المرجعية، أوالتى اكتفت بالتلميح إلى أثر أحد مرجعيات الشاعر.

---

(١) شوقى ضيف (الدكتور) العصر العبَّاسى الأول – القاهرة – دار المعارف ط٧- ١٩٧٨- ص١٨٣.

(٢) العربى حسن درويش (الدكتور) الشعراء المحدثون فى العصر العبَّاسى ـ القاهرة – الهيئة العامة للكتاب -١٩٨٩ ص٤٩، ٧٩.

(٣) على عشرى زايد (الدكتور) عن بناء القصيدة العربية الحديثة – القاهرة – مكتبة الشباب- ط٤ ١٩٨٥ص١٣٧، ١٣٨.

مدخل

مثلما تمنح الكلمة للشعر نبض الحياة حين ينظمها الشاعر، لتأتى متراصة فى قالبها الخاص، يكتسى هيكل القصيدة باللحم من خلال الصورة، فتصير خلقًا مكتملاً.

إذن فالصورة هى الصبغة التى تكسب القصيدة ملامحها المتميزة.

ولكن لماذا يختار الشاعر هذه الصورة؟ وما المحرك الذهنى وراء تكوين تلك الصورة؟ إنها المرجعية.

الصورة والتصوير :

يقترن مصطلح التصوير بالفن، بل الحياة منذ القدم بداية بالإنسان البدائى الذى كان يتعرف على واقعه المحيط به عن طريق الصورة ويعبر عنه أيضًا من خلال الصورة. وللتصوير كذلك علاقة بالكلمة إذ أن الصورة فى ارتباطها بالكلمة تزيد من قدرتها على التوصيل والتعبير.

فالكلمة هى أداة الشعر، والصورة جوهره. ولأهمية موقع الصورة فلقد عولجت بطرق مختلفة عبر العصور والفترات التاريخية، إضافة إلى استخداماتها المتفاوتة فى المجالات المعرفية المختلفة لكن ما يهمنا فى هذه الدراسة هو الصورة فى ارتباطها بالشعر، إذ تظل الصورة إحدى صفاته المميزة له، كما أنها تساعد على تبيّن الملامح التى تميز أسلوب الشاعر فى تكوينه لها؛ حيث يجمع فيها وعيه الخاص بالتجربة، أو ينقل من خلالها خبرات يستوحيها من الحياة.

وأدبنا العربى يحفل بالكثير من النماذج الشعرية الزاخرة بالصور الشعرية، والتى تتجلى فيها الصورة وكأنها غرض الشاعر من نظمه، ونستطيع أن نتلمس هذا الاهتمام بالصورة منذ بدايات الشعر العربى؛ ففى المعلقات تأتى الصور المعتمدة على الظواهر الحسية النابعة من البيئة المحيطة، فنسمع قول امرئ القيس يتحدث عما بقى من الأطلال فيقول:

ترى بعرَ الآرامِ فى عرصاتها وقيعانها كأنّه حبُّ فُلفُلِ

أو قوله واصفًا غرق الوحوش فى السيل:

كأن السباع فيه غرقى عشيةً بأرجائه القصوى أنابيش عنصلِ

وفى صورة ثالثة يرسمها عنترة العبسى لمطر غزير نزل على الأرض يقول:

جادت عليه كل بكر حرةٍ فتركن كلَّ قرارةٍ كالدرهمِ

سحًّا وتسكابًا فكل عشيةٍ يجرى عليها الماءُ لم يتصرَّمِ

وخلا الذباب بها فليس ببارحٍ غردًا كفعلِ الشاربِ المترنمِ

لقد فتنت الطبيعة بمظاهرها المتحركة والصامتة الشعراء، فراحوا ينظمون الكثير من صورهم فى هذه الطبيعة الملهمة التى نشأوا بين أحضانها.

انطلاقًا من هذه المكانة للصورة الشعرية وارتباطها الشديد بالطبيعة كانت هذه الدراسة.

فبالرغم من أن مصطلح «الصورة الفنية» مصطلح حديث ظهر متأثرًا بمصطلحات النقد الغربى، إلا أن الاهتمام بالقضايا التى أثارها المصطلح الحديث كانت موجودة فى التراث مع اختلاف منهج التقديم وطريقة التناول؛ إذ تميز المصطلح حديثًا بالمنهجية والتركيز، مع وضعه فى بؤرة الاهتمام النقدى أثناء التعامل مع النصوص الأدبية.

تناول نقدنا القديم عبر مراحله المختلفة مفاهيم متميزة كشفت عن تصورات النقاد وأطروحاتهم لمفهوم الصورة الفنية، ولقد أفادوا فى تكوين هذه التصورات من تحليلاتهم النقدية والبلاغية للنصوص الشعرية، كما استفاد بعضهم من التراث اليونانى. ولقد ظهر اهتمامهم بقضية الصورة من خلال ثلاثة أنواع من الدراسات:

١ـ الدراسات النقدية: وظهرت فى كتب من أمثال: «الموشح» للمرزبانى، «العمدة» لابن رشيق، «الصناعتين» لأبى هلال العسكرى.

٢ـ الدراسات البلاغية: وتمثلت فى كتب مثل: «دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجانى، و«مفتاح العلوم» للسكاكى.

٣ـ الدراسات النقدية التى تأثر أصحابها بشراح أرسطو مثل: كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى.

وهذا التنوع فى الدراسات كان وراءه اختلاف النظرة لمفهوم الصورة.

فالدراسات النقدية تناولت الصورة فى بحثها من ناحيتين:

أ- إما من ناحية الحكم على البيت بالجمال أو القبح من خلال ما يتوفر له من جمال فى المعنى، والذى كانوا يقصدون به غالبًا الصورة.

ب- أو من ناحية حسن الأخذ من السابقين أو قبحه، وكان الأمر يتعلق غالبًا بأخذ أو نقل الصورة.

أما **الدراسات البلاغية** فقد ارتبطت أطروحتها المتعلقة بالصورة بالأشكال البلاغية التى تسهم فى صنع الصورة؛ كالمجازات والتشبيهات.

وفى **الدراسات المتأثرة بالتراث اليونانى** فقد ظهر الاهتمام بالصورة من خلال عرض ومناقشة مصطلح التخييل وعلاقته بالشعر.

أما الصورة الفنية بمفهومها الحديث[*] : فقد واكبت الاهتمام الغربى بالحركة الشعرية التى عرفت بالتصويرية «Imagism».

---

* http://www.english.upenn.edul~afilreis/88v/imagism-def.html

Christine Abriza، imagery،http://literal no4.tripod.com/imagery-frame.html

M.H. Abrams، A Glossary of Literary Terms، Holt، Rinehart and Winston، Inc.،Oralando.Florida،1988، p. 81.

Clare، M. T.، S.C.(1960)، A Book of Poetry. New York: Macmillan Co. =

إذ ظهرت كمصطلح أدبي مع تلك الحركة التي نشأت عام١٩١٢، ومثلها «عزرا بوند» و«آمي لويل» وآخرون، وكانت تهدف إلى وضوح التعبير من خلال استعمال صور مرئية دقيقة . وقد نجد في هذا الهدف اقترابًا من مجال الصورة في النقد العربي القديم؛ إذ كانت الصورة ترتبط غالبًا بمعطيات الحس والقدرة على إعادة تكوينها.

وقد اعتبر التصوير ـ كما يقول السير فيليب سيدني Sir Philip Sidney ـ:

«التصوير هو حياة الشعر وذروته».

من هذا الوعي الناضج بأهمية الصورة ووضعها أساسًا للبناء الشعري؛ انطلقت الكثير من الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بالتنظير لمصطلح «الصورة الفنية في الشعر»، كذلك انتبهوا في تناولهم للمصطلح إلى فكرة لم يشِرْ إليها النقاد القدماء؛ وهي: أن الأجزاء المتكاملة للصورة توظف لإبراز تجربة الشاعر كما يريد أن ينقلها للمتلقي.

من هذا نجد في الكثير من التعريفات اهتمامًا بذكر الناحية العاطفية التي تمنحها الصور للشعر، وفي هذا أيضًا اعتناء بعملية التلقي؛ إذ يشير هذا الاهتمام إلى ما تفرضه الصورة على المتلقي من الإثارة والانتباه للمعنى الذي تضمنه بأبعاده الممكنة.

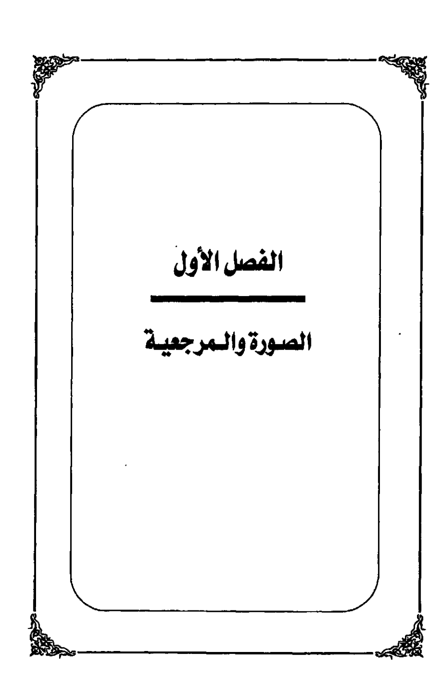
ومن الحديث عن الأبعاد الممكنة للمعنى تنطلق دراستنا نحو المرجعية المرتبطة بشخصية الشاعر؛ إذ هي معين شعره ونقصد: ما تختزنه هذه الشخصية في عالم الشاعر الخاص ـ الذي صنعه، كل ما عرف وشعر ورأى وسمع، وكل ما جال بخاطره من فكر ـ وما اكتسبه من مهارات وخبرات.

= Del Tofo، J. P.(1965)، What is Poetry?. Publication office: Ateneo de Manila University.

ويأتى دور المرجعية فى العملية النقدية كمنهج يهدف إلى أن يضع أمام القراءة النقدية عناصر التكوين الجمالى، وكيفية تسرب هذه العناصر التى تشابكت فى علاقات حتى أخذت موقعها فى سياق القصيدة.

وفى النهاية أتمنى أن تقدم هذه الدراسة تأصيلاً نقديًّا جماليًّا ورصدًا موضوعيًّا وتشكيلاً فنيًّا من حيث موقع الصور فى القصيدة كبنية فنية، مع تقصّى مرجعياتها بهدف التعرف على قدرة الشاعر على التعامل مع المتاح له من معارف مختلفة، واستطاعة توظيفها بما يلائم مصادره المتنوعة.





الفصل الأول

الصورة والمرجعية



المبحث الأول

الصورة

الصورة مصطلح له أهميته فى مجالات شتى، إذ أن له فى كثير من التخصصات المعرفية مكانة خاصة، ومن هنا قدمت لها مجموعة من التعريفات قد تتقارب فى معناها العام، إلا أنها قد تختلف فى تعريفها الدقيق الخاص بالمجال المعرفى ذاته.

فالصورة (image) ـ فى علم النفس ـ (هى خبرة حية مستعادة النشاط والحيوية فى غيبة التنبيه الحسي، كذلك هى نسخة ذهنية من شيء ما ليست ماثلة أمام الحواس، وهى مؤلف مفاهيم الشخص وأحكامه واتجاهاته نحو شيء شامل)[1].

والصورة عند الفلاسفة (form, image) مقابلة للمادة، وهى ما يتميز به الشيء مطلقًا، فإذا كان فى الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كانت فى الذهن كانت صورته ذهنية[2].

وفى تعريفى الصورة فى مجال علم النفس والفلسفة يستوقفنا مصطلحان لهما علاقة وثيقة بالصورة، أحدهما قديم ورد كثيرًا فى الدراسات النقدية القديمة عند من تأثر بأرسطو، وهو مصطلح: الهيولى (hyle) وهو لفظ يونانى بمعنى الأصل والمادة، وهو كما عرفه ابن سينا «الهيولى المطلقة»: هى جوهر، ووجوده بالفعل

---

(١) كمال دسوقى (الدكتور) ذخيرة علوم النفس المجلد الأول- القاهرة – الدار الدولية – ١٩٨٨ ص ٢٨١ – ٢٨٢.

(٢) جميل صليبا (الدكتور) المعجم الفلسفى جـ١ – بيروت – دار الكتاب اللبنانى – ص٧٤٢.

يحصل بقبول الصورة الجسمية لقوة فيه قابلة للصور وليس له فى ذاته صورة تخصه. إن هذا التعريف يعنى الصورة المرتبطة بالماديات أو صورة المدركات الحسية، حيث إن الصورة هى التى تعطى الملامح المميزة للمادة أو الجوهر (الهيولى) فيكتسب الجوهر صورته المتعارف عليها.

أما المصطلح الحديث فهو الجشطلت (gestalt)، وهو لفظ معناه الشكل أو الصورة، وهى الصورة الخارجية والباطنية [(١)].

ولقد حظيت الصورة أيضًا كمصطلح بتعريفات عدة فى الدراسات التى اهتمت بالتعريفات الهامة؛ فهى فى كتاب التعريفات: (صورة الشىء: ما يؤخذ منه عند حذف المشخِّصات) [(٢)].

وعرَّفها التهانوى فى اصطلاحات الفنون بأنها: (كيفية تحصل فى العقل، وهى آلة ومرآة لمشاهدة ذى الصورة، وهى الشبه والمثال الشبيه بالمتخيل فى المرآة) [(٣)].

أما الصورة فى معناها المعجمى فهى: (هيئة مفردة تتميز بها الأشياء على اختلافها وكثرتها، وتطلق على التصاوير والتماثيل، ويذكرها صاحب اللسان بمعنى التوهم) [(٤)].

ويعرفها الزبيدى بقوله [(٥)]: «الصورة بالضم: الشكل والهيئة والحقيقة والصفة، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة، وقال ابن الأثير: الصورة ترد فى كلام

---

(١) gestatism والجشطلطية فى الأصل نظرية، وهى تعنى أن إدراك الكل متقدم على إدراك خصائص الكل. المرجع السابق صـ ٤٠٣.

(٢) الشريف الجرجانى – كتاب التعريفات – بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٠ – ص ١٤١.

(٣) التهانوى – كشاف اصطلاحات الفنون ج٤ – مصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ – ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٤) ابن منظور – لسان العرب – بيروت – دار صادر – مادة صور.

(٥) الزبيدى – تاج العروس – الكويت – دار الجيل – مادة صورة.

العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقية الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا أو كذا أى هيئته، وصورة الأمر: أى صفته؛ ويذكر أن لها ضربين: محسوسًا، ومعقولاً، وأشار الزبيدى إلى ورود المعنى فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾ [غافر:٦٤]، وقوله تعالى: ﴿فِي أَيِّ صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾ [الانفطار:٨]، أو قول رسول الله ﷺ: «إنَّ الله خَلَقَ آدم على صورته».

والمقصود بالصورة فى هذه النصوص: ما خُصَّ به الإنسان من الهيئة المدركة بالبصر والبصيرة.

إذن الصورة فى معناها المعجمى لم تتوقف عند الهيئة أو الشكل الذى يتميز به الشيء عن غيره لكنها اتسعت لتشمل معنى التوهم كما عبر ابن منظور، أو ما عبر عنه الزبيدى بالمعنى المعقول؛ إذ بدأ بالاقتراب من طرح مفهوم الصورة الذهنية التى قد تتبادر للمتلقي.

فاتساع المعنى هنا خرج بمفهوم الصورة عن مجرد إعادة الإنتاج البصري، والزبيدى فى تعريفه أظهر مدى وعيه التام للفرق بين المفهوم الحسى والمفهوم الذهنى للصورة ، وهو على ما نعتقد ما قصد به النقل الأمين للواقع سواء أكان عبر النحت أم الرسم أم الكلمة[1] . وهذا النوع من الصورة أو التصوير تقترن

---

(١) يذكر ليونارد دافينشى مركزًا على المفهوم الحسى للصورة الفرق بين الشعر والرسم؛ (فالشعر يقدم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعي، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التى يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه؛ لأن صور الشعر تفتقد إلى التشابه ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير). راجع نظرية التصوير لليوناردو دافنشى – ترجمة: عادل السيوى – الهيئة العامة المصرية للكتاب –٩٩٩. وتختلف تمامًا مع هذا الرأى؛ إذ أن ليوناردو أغفل تمامًا الجانب الذهنى الذى قد تقوم به الصورة، بالإضافة إلى أنه تناسى أن للشعر ميزة التكثيف العاطفى، إذ من المهم فى الفن أن يحمل نوعًا من إحساس صاحبه إلى المتلقين لينقل بالإضافة إلى الواقع وجهة نظر الفنان فى هذا الواقع.

فيه الصورة بالفن عمومًا على أساس أنها أحد أهم مكوناته.

أما الصورة فى مجال النقد الأدبى القديم، فإن نقطة انطلاقنا نحوها هى أن نتعرف على معنى الشعر، فلقد ارتبط شعرنا العربى منذ نشأته بالتصوير، إذ أن الصورة هى أبرز مميزاته فهو (فى أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال والتصوير، ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس ـ وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ـ يلاحظ أنه يعنى بالتصوير فى شعره، كأن التصوير غاية فى نفسه)[1].

فمن نماذج شعرنا: المعلقات التى امتلأت بالصور، فلقد ارتبط الشاعر العربى أولاً بالطبيعة المادية التى كانت تقع تحت حواسه، فنقل الصور المادية إلى شعره بفلسفته الخاصة، فنقرأ لامرئ القيس وصفه لليل الذى طال عليه فراح يستقصى عناصر صورته فيقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	علىَّ بأنواع الهموم ليبتلى
فقلت له لما تمطَّى بصلبه	وأردف أعجازًا وناءَ بكلكلِ
ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلى	بصبحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ
فيا لكَ من ليلٍ كأن نجومه	بأمراس كتانٍ إلى صمِّ جندلِ[2]

كذلك يرسم زهير بن أبى سلمى صورة للأطلال فيقول:

ودار لها بالرقمتين كأنها	مراجيعُ وشم فى نواشرِ معصم
بها العين والآرام يمشين خلفةً	وأطلاؤها ينهضْنَ من كل مجثم

(١) شوقى ضيف (الدكتور) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى – مصر – دار المعارف – ص١٥.

(٢) شرح المعلقات السبع – الزوزنى – ت محمد عبد القادر أحمد – مصر – مكتبة النهضة ص١٤٢، الأمراس جمع مرس وهو الحبل، الأصم: الصلب، الكلكل: الصدر، الجندل: الصخرة، وقوله بأمراس كتان، أى كأن نجومه شدت بأمراس، أى ارتبطت فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه.

أثافىّ سفعًا فى معرَّسِ مرجلٍ   ونؤيًا لجذم الحوضِ لم يتثلَّمِ [1]

ويزخر شعرنا العربى بالصور، من هنا كان علينا أن نرى مكانة الصورة فى تعريف النقاد للشعر، فمن هذه التعريفات: (الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير) [2] .

وفى تعريف الجاحظ نلمح نوعًا من الاقتراب بين الشعر والرسم والنحت، عندما قدمه على أنه جنس من التصوير وشأنه فى ذلك شأن الرسم والنحت، وهنا نلتقى ورأى الدكتور جابر عصفور؛ الذى ذكر أن الجاحظ فى تعريفه قد أضفى على الشعر نوعًا من التقديم الحسى، وجعله قرينًا للرسم ومشابهًا له فى طريقة التشكيل وإن اختلف عنه فى المادة التى يصاغ بها ويصور بواسطتها [3] .

يعرِّفه ابن طباطبا بأنه: «كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطبتهم بما خص به من النظم» [4] .

ويجب ألا نغفل حديثه عن ضروب التشبيه فى الشعر، وإذ للصورة فيها بروز واضح فهو يذكر أن من دروب التشبيه أن يشبه شىءٌ بآخر فى لونه وصورته، أو يذكر أن على الشاعر أن يتقن صناعة شعره ويجعل هذه الصناعة مجتلبة لمحبة

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٦. الرقمتين: اسم مكان، نواشر معصم: عروقه، العين: البقر، الآرام: الظباء، خلفة: أى يخلف بعضها بعضًا، الأطلاء: جمع طلا؛ وهو ولد الظبية والبقرة، مجثم: مكان الجثوم أى البروك، الأثافى حجارة توضع عليها القدر، سُفعًا: الأسفع: الأسود ، معرس: المكان الذى تنصب فيه القدر.

(٢) الجاحظ (الحيوان) ج٣- بيروت- دار الجيل - ١٩٩٢- ص ١٣٢، تناول عبد القادر الجرجانى فى دلائل الإعجاز هذا التعريف، فأشار خلاله إلى أن السابقين جعلوا من قبيل المواضعة أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون الصورة. راجع دلائل الإعجاز - مصر - مكتبة محمد على صبيح - ١٩٦٠ ط٣ ص٣٠٢.

(٣) جابر عصفور (الدكتور) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى - مصر - دار المعارف ١٩٨٠ ص٢٨٣.

(٤) ابن طباطبا - عيار الشعر - الإسكندرية - منشأة المعارف، ١٩٨٤، ص٤١.

السامع والناظر بعقله إليه، كما يذكر أن من حسن الشعر أن يحسن صورته إصابة[(١)].

يُلاحظ أن ابن طباطبا قد خطا خطوة أوسعَ بعد الجاحظ، إذ اكتشف أهمية الصورة فى الشعر، ثم تجاوز ذلك إلى إدراك الصورة الذهنية فى الشعر، فالسامع الناظر بعقله هو السامع الذى يستطيع استيعاب الصورة التى لا تنقل حرفيًّا عن الواقع، ومن الغريب أن يذكر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن ابن طباطبا لم يخرج بمفهومه عن الصورة عن: إرادة الشكل الظاهر المحسوس[(٢)].

ولعل هذا اللبس فى التفسير قد نشأ من عبارة ابن طباطبا أنه يجب على الشاعر أن يحسن صورته إصابة، وكأن الإصابة فى التصوير لا تكون إلا عن طريق نقلها عن الحسى والظاهر، إلا أننا نرى فى تعبيره – الناظر بعقله – إشارة مهمة إلى وعيه بالصورة فى معناها الذهنى.

ويجرنا أبو هلال العسكرى إلى إدراك جيد أيضًا للمعنى الذهني، وإن لم يكن كلامه بنفس الوضوح لدى طباطبا، فهو عندما تحدث عن شروط البلاغة يذكر أنه قد جعل حسن المعرض وقبول الصورة شرطى البلاغة، وأنه إذا كان المعنى واضحًا مفهومًا لكنه جاء فى عبارة رثة ومعرض خلق لا يعد بليغًا[(٣)].

إذن فهو لا يعبأ كثيرًا بالوضوح التام أو النقل الحرفى عن الواقع ما لم يكتسِ بصورة مقبولة، فليس شرطًا أن تكون الصورة محسوسة.

أما الصنعة الجيدة للشاعر وتجويده لصورته فهى المحك الأساس لدى قدامة ابن جعفر، الذى قدَّم الشعر على أنه: (القول الموزون المقفى الدال على معنى)،

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٦.

(٢) إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم (الدكتور) الصورة الفنية فى الشعر العربى مثال ونقد – الشركة العربية للنشر والتوزيع – القاهرة ١٩٩٦ ط١ ص١٠.

(٣) أبو هلال العسكرى الصناعتين – بيروت – دار الكتب العلمية ١٩٩٤ ط٢ – ص ١٩.

ففى سياق حديثه عن الشعر أكد جودة الصنعة فى الشكل أى الصورة بصرف النظر عن المعانى [1].

ويخطو بنا حازم القرطاجنى خطوات واسعة واضحة المعالم نحو الصورة، فيطرح للشعر تعريفين: أولهما أن الشعر (كلام موزون مقفي)، أما الثانى (فهو أنه كلام مخيل موزون) [2].

ومن الطبعى أن أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن الصورة هو الصورة الواقعية الحسيَّة، لذا فقد كان التركيز على إبراز الجانب التخيلى أو الذهنى أمرًا هامًا، وربما كان هذا وراء تعريف حازم الثاني.

لقد انقسمت التعريفات السابقة إلى قسمين: قسم ارتبط فيه الشعر بالوزن والقافية، وهو ما شاع وسيطر على البيئة النقدية للدرجة التى جعلت ابن خلدون فى أخر القرن الثامن يعرِّف الشعر أيضًا بأنه (كلام موزون مقفى) [3].

أما القسم الثانى من التعريفات الذى أشار بفكرة الصورة أو المخيلة فإن أصحابها قد ارتبطوا بأرسطو، فكانوا من شرَّاحه أو ممن قرأ له وتأثر به كالجاحظ وحازم وقبله ابن رشد الذى عرف الشعر على أنه (صناعة عمل الأقاويل المحاكية) [4]. وهو يعنى بالمحاكاة نقل الصورة بتقصِّى أجزائها.

وبالرغم من سيطرة فكرة ربط الشعر بالوزن – القافية – إلا أننا نجد أن الكثيرين من النقاد يضعون «معنى» الصورة باعتبارها محك المقدرة الشعرية لدى الشاعر، فجودة الشعر لدى ابن قتيبة تكون غالبًا مرتبطة بجودة الصورة، فنقرأ

---

(١) قدامة بن جعفر – نقد الشعر – ت محمد عبد المنعم خفاجة – مكتبة الكليات الأزهرية ط١ ص ٦٥.

(٢) حازم القرطاجنى – منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ ت محمد الحبيب ابن الخوجة – دار الكتب الشرقية / ٧١ – ٨٩.

(٣) ابن خلدون – المقدمة – مصر – دار الشعب – ص ٥٣٢.

(٤) ابن رشد – تلخيص كتاب الشعر – الهيئة المصرية للكتاب – ١٩٨٦ ص ٢٤.

كثيرًا: ومن جيد شعر فلان، أو ومما يستحسن له، ثم يورد بيتًا أو أبياتًا متعددة تحمل صورة أو تصويرًا جيدًا من وجهة نظره، ثم يعلق عليها من خلال شرح الصورة التى تعكسها الأبيات كقوله - تعليقًا على أبياتٍ لامرئ القيس وقد أعجبته لما فيها من جمال الصور وليس مجرد المعاني، بدليل أن كل ما أورده كان فيه صورة - فيقول[1] : (وقد سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعه عليها الشعراء؛ من استيقافه صحبه فى الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ كقوله:

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العنَّابُ والحشَفُ البالي

وقوله:

كأن عيونَ الوحشِ حولَ خبائنا وأرحلنا الجزع الذى لم يثقب

وقد أجاد فى صفة الفرس:

مكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من علِ

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سِرحانٍ وتقريب تتفل

إن أهم ما يميز النماذج التى أوردها ابن قتيبة أنها صور، وأن الحكم عليها بالجودة إنما ينبع من استحسانه للصورة فى الأبيات.

أما السرقات لدى المرزباني وغيره «لا يقع سوى فى المعانى»[2] التى يقصد بها غالبًا الصورة. كذلك عندما يقر أبو هلال العسكرى أن المفاضلة بين بيتى شعر أو أن أفضلية شاعر على غيره يكون للمعنى المتضمن فى الأبيات، وهو يعنى حسن تكوين الصورة حتى وإن كانت الصورة «مسبوقة لدى المتقدمين من الشعراء»[3] ،

---

(١) ابن قتيبة - الشعر والشعراء. ت الدكتور مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوى - بيروت لبنان دار الكتب العلمية ٢٠٠٠ ط١، ص٤٥.

(٢) المرزباني- الموشح - دار الفكر العربى - ١٩٦٥ ص ١٥.

(٣) الصناعتين ص ٢١٧ - ٢٢١.

لكن استقصاء الأجزاء التى تكوّن الصورة هى الفيصل فى الحكم، ونجد فى أغلب هذه الكتب أمثلة تتكرر عن جودة الصورة من وجهة نظره.

وبالرغم من هذه الدرجات المتفاوتة فى تناول الصورة لدى النقاد إلا أننا وجدنا الكثيرين منهم أهملها فى تعريف الشعر، والبعض الآخر اعتبرها أحد أهم أركانه، ومنهم من أشار إليها أثناء تناوله للشعر أو القصيدة، إلا أننا لا نجد تعريفًا دقيقًا للصورة «ولم نجدها تأخذ طابعًا فنيًا أصيلاً فى آرائهم» [(١)] .

ويبدو أن غياب المفهوم البارز المتكامل الواضح للصورة فى نقدنا القديم يرجع إلى اشتغال النقاد بالثنائية الشهيرة (اللفظ والمعنى)، فانصرفوا تارة للفظ وجزالته وفصاحته، وتارة للمعنى باعتباره مسبوقًا أو مسروقًا، بغض النظر عن الناحية الجمالية التى تنشأ من تمازجهما معًا؛ لذا لم تتمتع الصورة بدراستها باعتبارها أهم عناصر البنية الشعرية.

وقبل أن نتعرض لمفهوم الصورة فى النقد الحديث، فإن تعريف حازم للشعر يستوقفنا لطرحه مصطلح «التخيل»، وهو أحد المباحث المهمة المرتبطة بالصورة فى الشعر.

فالتخيل (imagination) يعنى فى استخدامنا المعاصر: إعادة تشكيل الإدراكات السابقة من خلال إيجاد صور وأفكار جديدة لها [(٢)] .

أو الخيال الذى يعنى القدرة التى يستطيع العقل بها أن يشكل صورًا للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود [(٣)] .

---

(١) عبد القادر الرباعى (الدكتور) الصورة الفنية فى النقد الشعرى ط٢ – الأردن – مكتبة الكتانى ١٩٩٥ ص٤٢.

(٢) فرج عبد القادر طه وآخرون – معجم علم النفس والتحليل النفسي– ط١ – بيروت – دار النهضة العربية ص١٠٧.

(٣) مجدى وهبة (الدكتور) معجم المصطلحات الأدبية ـ ص ١٦٤.

يتضمن المصطلحان «التخيل» و«الخيال» معنى مزدوجًا يتم فيه تكوين الصور، لا عن طريق استبعاد الصور والأفكار والمدركات القديمة، بل محاولة إنشائها إنشاء جديدًا مبدعا يتسم بإمكانية التحقق، من هنا يتم عن طريق المخيلة بناء عالم متميز قد يضم عناصر متضادة أو بعيدة إذ يجمع صورًا من مجالين إدراكيين مختلفين. (فنوعية الخيال وإمكانياته هي ما تميز الفنان عن غيره) [(١)] .

و للخيال من الناحية اللغوية معان ترتبط بالوهم، فيذكر صاحب اللسان في تعريفه للصورة ما يلفتنا للمعنى المتضمن في الصورة باعتبار الخيال أساسًا لها، فهو يقول «تصورت الشيء» أي توهمت صورته، ثم نلاحظ أن مادة «خيل» تعني الطيف، والخيال: ما تشبه في اليقظة والحلم من صورة [(٢)] .

كذلك ظهرت الكلمة في المجال النقدي قرينة للوهم، كما هي لدى الجاحظ وابن قتيبة عندما يذكر أن وجود العربي في الصحراء هو ما كان يجعله يتوهم ويتخيل ما ليس له وجود.

والتخيل على المستوى الاصطلاحي منقول من المجال الفلسفي، فالكندي يذكر مصطلحي «التخيل» و«التوهم» اللذين يقابلان الكلمة اليونانية «phantasia»، ويذكرهما بمعنى حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها [(٣)] .

ولقد ظهر المصطلح لدى النقاد من خلال الفارابي الذي جمع في رسائله بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، فلقد عني كثيرًا بفكرة التخيل والصورة، فعرض الفكرة في الكثير من رسائله عندما ذكر أنه «قد يظن أن العقل قد تحصل فيه صورة الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات بلا توسط، وليس الأمر

---

(١) جابر عصفور (الدكتور) – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – مصر – دار المعارف –١٩٨٠ ص١٣..

(٢) لسان العرب – مادة «خيل».

(٣) جابر عصفور (الدكتور) الصور الفنية، ص ١٧.

كذلك، وذلك أن بينها وسائط، هى أن الحس يباشر المحسوسات فتحصل صورها فيه فيؤدي الحس المشترك إلى التخيل، والتخيل إلى قوة التمييز ليعمل فيها تهذيبًا وتنقيحًا» [(١)].

كما أن فهم الأشياء ووصولها إلى المتلقى يرتبط بأمرين: أحدهما أن يتخيل الشىء بمثاله الذى يحاكيه [(٢)]. وفى تقديم الفارابى لمفهوم التخيل للصورة، توضيح أو توجيه خاص عندما يثير الحس فيعمل على تهذيب الصورة وتنقيحها، وهو يعنى غالبًا ما يقوم به المتلقى من انفعال تجاه الصور فيوجهها التوجيه الذى يريده.

ويختلف الفارابى فى فهمه للتخيل عن ابن رشد الذى قدَّم «التخييل الفاضل» على أنه ما لا يتجاوز خواص الشىء ولا حقيقته [(٣)]. إن ابن رشد يقصر التخييل على كونه ما ارتبط بالمدركات الحسية [(٤)].

كذلك فإن ابن باجة يربط الخيال بالحس (فالقوة المتخيلة هى التى تدرك بها معانى المحسوسات) [(٥)]، وهذا الربط بين الخيال أو التخيل وبين الإدراك الحسى

---

(١) الفارابي – رسالتان فلسفيتان – ط١ ت جعفر الياسين – لبنان – دار المناهل ١٩٨٧ ص١٠٣.
(٢) الفارابى – المرجع السابق – تحصيل السعادة ص١٨٤.
(٣) ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ص١٠٥.
(٤) لقد تأثر الدكتور جابر عصفور كثيرًا برأى الفارابى أو الفلاسفة بشكل عام، وذلك عندما أكد أن التخيل لا يمكن أن يعمل فى غياب الحس، وأن كل ما يعتور الحس لا بد أن يؤثر فى نشاط التخيل وفاعليته. راجع فى ذلك كتابه: الصورة الفنية فى التراث النقدى ص ٣٨، ونحن نختلف معه فى ذلك؛ إذ أن التخيل كثيرًا ما يصنع صورًا بعيدة عن عالم الحس وقد تكون وحدات هذه الصور غير منقولة عنه، إلا أن المعنى يصل إلينا تمامًا عن طريق الخبرات مثلاً، ولعل فى الصورة المتخيلة التالية دليلاً يخالف بشدة ذلك الاعتقاد، والتى ضرب الله بها مثلاً شجرة الزقوم بأن طلعها كأنه رؤوس الشياطين، فلا نحن رأينا المشبه ولا المشبه به فى هذه الصورة، إلا أننا نستطيع رسم صورة فى مخيلتنا لهذه الشجرة إذن غاب طرفا الحس تمامًا عن الصورة.
(٥) ابن باجة، كتاب النفس – ط٢- بيروت، دار صادر ١٩٩٢ – ص١٣٣.

هو الذى انتقل إلى بيئة النقـاد مقترنًـا بقـضية الـصدق والكـذب، فعبـد القـاهر الجرجانى وهو الذى أفرد أجزاء كثيرة من أسرار البلاغة للحـديث عـن التخيـل والمعانى المتخيلة راح يمتدح ما اقترن من المعانى بالخيـال، (هـذا كلـه فـى أصـله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه ولكن كُنِّى لك عنه وخودعت فيه وأتيت عن طريـق الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخييل، فصار لذلك غريـب الـشكل بـديع الفن، منيع الجانب)[1] .

وبالرغم من ذلك فإن له رأيًا مخالفًا عرضه وهو يتحدث عـن قـضية الـصدق والكذب، وهو فيه يغير رأيه فى ميـزة التخييـل ومـا يـضيفه علـى الـصورة مـن التلطف وجمال الـصنعة، وعنـدما يتعـرض لمقـولتى «أفـضل الـشعر أصـدقه» أم أفضله «أكذبه»، ويثبت الجرجـانى أن المقولـة التـى تـربط الـشعر بالـصدق هـى الأفضل وهى المقدمة لديه، ويربط الصدق بالشعر بالصدق فى الواقـع، فيناصـر الصدق الواقعى المحسوس على حساب التخييل الذى يعتبره كالشجرة الرائقة بلا ثمر ، ويضع الصدق فى ميزان الحق والعقل، والتخييـل أو الكـذب فـى ميـزان الباطل (وستمر بك ضروب من التخييل هى أظهر أمرًا فى البعد عـن الحقيقـة، وتكشف وجهًا فى أنه خداع للعقل وضرب من التزويق)[2] .

ويطالعنا القرطاجنى أيضًا بحديثه عـن التخييـل، والـذى جعلـه أحـد أركـان الشعر، فالتخيل لديه هو أن (تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيـه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها)[3] .

---

(١) عبد القاهر الجرجانى – أسرار البلاغة – ط٢ – صيدا- بيروت- المكتبة العصرية ١٩٩٩ ص٢٥٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ – رأى الجرجانى هنا يقـترب مـن رأى ابـن باجـة فـى المرجـع السابق ص١٣٥؛ إذ ذكر أن قوة المخيلة يعرض لها أن تصدق وتكذب، بل هى فـى كـثير مـن الأمور كاذبة.

(٣) المنهاج ص ٨٩.

إن التخيل غالبًا ما كان يقصد به الأشياء المحسوسة أو المدركة فقط، إذ (أن المعانى تتحصل فى الأذهان الأمور الموجودة فى الأعيان)[1] وأن المحاكاة التامة فى الوصف هى استقصاء الأجزاء التى بموالاتها يكمل تخيل الشيء الموصوف.

لقد ارتبط مصطلح التخييل غالبًا عند الفلاسفة والنقاد بالمدركات الحسية، بالرغم مما ذكروه عن المعانى الذهنية أو العقلية، لكنها لم تكن تتمثل إلا عن طريق اقترانها بالمحسوسات فجعلوا الإحساس خاصية تميز الإبداع الأدبى وربطوه بإدراك الموجودات[2].

كان هذا فيما ارتبط بالصورة وأهم أسسها، وتناول النقاد القدماء لها فى كتاباتهم وارتباطها لديهم بمعان تضمنت التجسيم والوصف والشكل والهيئة والتخيل والوهم.

ولقد كان اهتمام النقاد الواضح بالصورة من خلال الأشكال البلاغية وهى التشبيهات والمجاز، إذ تناولوها من حيث هى وسائل لتكوين الصور بطرق مختلفة، من هذه الزاوية خضعت الصورة للاهتمام واكتسبت قيمتها لديهم.

الصورة حديثًا:

أما عند تقديم الصورة حديثًا فإننا نجد اهتمامًا كبيرًا بها على أساس أنها المركز البؤرى للبناء الشعرى كله[3] كما أنها تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفى للفكرة الأساسية، وتكشف عن اكتمال الرؤية أو عن قصورها أو اضطرابها أو افتعالها، ويكون هذا ترتيبًا على الموقع الذى اختاره الشاعر – لا إراديًا – بوعى منه لموقعها[4].

---

(١) نفسه ص ٩.

(٢) عبد القادر فيدوح (الدكتور)، الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى، منشورات اتحاد الكتاب العربى، ١٩٩٢ ص٣٢٧.

(٣) عبد القادر الرباعى (الدكتور) ، مرجعه السابق ص١٠٤.

(٤) محمد حسن عبد الله (الدكتور)، الصورة والبناء الشعرى، مصر – دار المعارف – ١٩٨١ص٣٧-٤٤.

وتتمثل أهميتها فى الطريقة التى تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، وفى الطريقة التى تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به [1].

من المهم ونحن إزاء تقديم مفهوم الصورة حديثًا أن نستدعى ما مر من تعريف الصورة مرة أخرى لغرض، وهو أن الفن فى مفهومه العام – قديمًا أو حديثًا – هو تصوير الحياة المادية والشعورية، فالرسَّام يصور بالألوان والمثال بالحجر، والشاعر يصور بالكلمات، وهناك تعريف حديث للشعر يقدمه على أنه «التفكير بالصورة» ونرى أن هذا التعريف له أساس من الصحة، على الرغم من إغفاله بعض عناصر الشعر الأساسية كالقافية والوزن. لكننا لو وضعنا فى الحسبان أن الشعر الحر لا يحافظ على وحدة القافية، وأن هناك بعض نماذج الشعر– حتى القديم منها – قد اخترق نظام العروض الخليلى [2] فسنجد أن التعريف لم يبعد، وأن أيًا من نماذج الشعر لم يستطع أن يسقط عنصر التصوير.

من هنا فإننا نجد أن هذا التعريف الموجز للشعر جعل الصورة هى جوهر التعبير الفنى فى القصيدة.

لقد وجد النقاد حديثًا أهمية كبرى للصورة؛ إذ تثير المتلقى وتعمل على يقظته، عندما تشده إلى التمهُّل فى عملية التلقى لتجعله يميل إلى التعرف على ما ينطوى عليه النص من إشارات فرعية أو غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

وعلى هذا قدمت مجموعة من التعريفات للصورة فهي:

---

(١) جابر عصفور (الدكتور) ، مرجعه السابق ص ٣٦٣.

(٢) وهذا مثل ما ورد فى الأغانى–ج٢ ص ٤٦٩ عن أبى العتاهية وخروجه على الأوزان المستعملة كقوله:

للمنونِ دائراتٌ يدِرْنَ صرفَها   هن ينتقيننا واحدًا فواحدا

هذا البيت وزنه عكس وزن البسيط الذى أصل تفعيلاته: مستفعلن فاعلن المتكررة مرتين، وعندما سئل عن خروجه على أوزان الخليل قال: أنا أكبر من العروض.

تقديم المجرد عن طريق المحسوس* أو إعادة خلق المحسوس أو الذهنى من وجهة نظر خاصة، وهى أيضًا إعادة إنتاج عقلية الفنان لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية [(١)] ، أو هى «تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية فى برهة من الزمن» [(٢)] .

كما أنها (علاقة – وليست علاقة تماثل بالضرورة – صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضفى على أحد التعابير – أو على مجموعة من التعبيرات– لونًا من العاطفة، ويكثف معناه التخيلى وليس معناه الحرفى دائمًا. ويتم توجيهه ويعاد خلقه إلى حدٍّ ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى [(٣)] .

والصورة فى الشعر هى «الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خالص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانياتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى» [(٤)] .

وهنا نسجل اعتراضًا على التعريف السابق؛ إذ نرى أن القصيدة تتكون ككل، بألفاظها ومعانيها، لا أسبقية لعنصر على آخر، فلحظة الميلاد واحدة. لكن ما

---

* نعتقد أن المقصود بمصطلح المحسوس هنا هو محاولة الشاعر ربط موضعه، حتى وإن كان ذهنيًا بأحد العناصر المادية ليسلِّس فهم ما يرمى إليه.

(١) رينيه ويلك – نظرية الأدب – ترجمة محى الدين صبحى – ط٣ – المجلس الأعلى للفنون والآداب ص٢٤٠.

(٢) المرجع السابق صـ٢٤١ والتعريف لعزرا بوند.

(٣) محمد حسن عبد الله (الدكتور) الصورة والبناء الشعرى ص٣٧.

(٤) التعريف للدكتور عبد القادر القط نقلاً عن أحمد موسى الخطيب (الدكتور) الشعر فى الدوريات المصرية ط١ – دار المأمون للطباعة والنشر – ص ١٦٦.

نلمحه فى التعريف هو أنه جعل الصورة كسوة خارجية تكتسى بها القصيدة بعد أن تكتمل فى ذهن مبدعها.

وتقدم الدكتورة بشرى موسى تعريفها للصورة فترى أن الصورة فى الأدب هى الصوغ اللسانى المخصوص، الذى بواسطته يجرى تمثل المعنى تمثلاً جديدًا ومبتكرًا بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة [1].

ويتضح فى كل تعريف من التعريفات السابقة أنه ينظر إلى الصورة من جهة مختلفة، فمنها ما يرى أن الصورة تقتصر على تقديم الحس، مما يجعلها قرينًا للرسم ومشابهًا له من حيث طريقته فى إعادة تشكيل معطيات الحس، ومنه ما يضيف التصور العقلى أو التجربة العقلية كعامل هام فى تكوين الصورة. كذلك قد يضاف إلى ذلك الوسائل اللغوية والبلاغية.

وكلها محاولات لتقديم تعريف جامع مانع لمصطلح الصورة، وإن كنا نرى فى مجموعة التعريفات السابقة سلسلة متكاملة لتقديم مفهوم شامل للصورة. لكن الصورة الفنية ذات طبيعة مراوغة تتأبى تحليلاً وحيد البعد تكشفه بنيتها اللغوية أو الأسلوبية.

وللصورة إفادة فى كشف المعنى وتوضيحه، فهى تحتاج من الناقد إلى درجة عالية من التخيل والإدراك لأبعاد الصورة الموجودة. فغالبًا ما تحمل الصورة بدلالات ذات أبعاد تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية، فتعكس بالإضافة إلى دلالاتها، قدرة الشاعر على استيعاب ما يحيط به.

فتشكيل الصورة ليس تسجيلاً فوتوغرافيًا للطبيعة، فالشاعر لا ينقلها بشكل حرفى لكنه يخضعها لرؤيته الخاصة، فتخرج الصورة وليدة فكرته، وحول ما أراد نقله إلينا، فهى نتاج متميز يصدر عن ملكة التخيل لدى الشاعر.

---

(١) بشرى موسى صالح – الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث ط١ – بيروت – المركز الثقافى العربى ١٩٩٣ ص٣.

فمسلم بن الوليد يصف الصحراء وشدة حرارتها بقوله[1]:

ومجهل كاطراد السيف محتجز	عن الأدِلاء مسّجور الصياخيدِ
تمشى الرياحُ به حسرى مولهة	حيْرى تلوذ بأكناف الجلاميدِ

هذه الصورة جاءت لوصف الصحراء ورياحها، وهذا غرض اعتاده المتلقى فى الشعر العربى منذ الجاهلية، إذ للشعر الموروث أثر فى تناول وصف الصحراء، ولكن الصورة هى ما أعطت الوصف جدته، فالتجربة التى يمر بها كل شاعر تختلف عن غيره كما أن التجربة نفسها تختلف لدى المبدع ذاته من موقف لآخر.

فمن المؤكد أن الشاعر حين يرسم صورة للصحراء فإنه لا يستعيد كل مرة نفس الشكل المختزن فى ذاكرته الذى يستدعيه كلما أراد أن يصف الصحراء، وإلا كنا سنرى صورًا متشابهة ومتقاربة لنفس المشهد، فالصورة بهذا المعنى رؤية فكرية أو عاطفية فى لحظة من الزمن. وتتفاوت جودة الصور تبعًا لمقدرة الشاعر على التخيل ومقدرته على التعبير الذاتى الذى يطرحه الواقع عليه من أفكار، أو ما يثار فى ذهنه ونفسه من مشاعر وأحاسيس فى لحظة الإبداع.

وإذا كانت الصور لا تتكرر إنما قد تتكرر بعض عناصرها، وهنا يكمن فعل العملية النقدية، فعلى الناقد أن يكتشف الدلالة المختلفة للصورة المتكررة العناصر، التى بتوالدها وتكثرها يتحقق التكامل لنتاج الشاعر الواحد[2]، وهذا

---

(١) ديوان صريع الغوانى – ت سامى الدهان (الدكتور) – ط٣ – مصر دار المعارف ١٩٨٥ ص١٥٤ – مجهل: الفازة لا أعلام فيها، كاطراد السيف: كتتابع السيف فى الحدة، مسجور: متقد، الصياخيد: جمع صيخود وهى شدة الحرارة، حسرى: كالة، مولهة: حزينة، الأكناف: النواحى.

(٢) ريتا عوض (الدكتور) بنية القصيدة الجاهلية ط١ – بيروت – دار الآداب ١٩٩٢ ص ١١٩.

يعنى اكتشاف الناقد أن للشاعر الواحد خيطًا واحدًا يربط بين قصائده، وأن هذا الخيط يعتمد على مكونات شخصية الشاعر.

والصورة السابقة صورة بصرية، وهى تتميز بأنها أكثر أنواع الصور التى تمدنا بالقدرة على التفاعل والاندماج مع الشاعر؛ لأن حاسة الإبصار لدينا تلعب الدور الأول فى إمدادنا بالصور [(١)]، وبالتالى فإن الصور المنقولة عن طريق البصر هى أسرع الصور وصولاً إلينا. والشاعر عندما رسم صورته فإن الناقد يبدأ بالصورة ثم ينتهى إلى وحداتها وما وراءها من مخزون لدى الشاعر كذلك الصورة لدى أبى نواس:

دق معنى الخمر حتى — هو فى رجم الظنون
كلما حاولها النا — ظر من طرف الجفون
رجع الطرف حسيرًا — عن خيال الزر جون
لم تقم فى الوهم إلا — كذبت عين اليقين [(٢)]

يبدو الشاعر فى الأبيات كرسّام يرسم غلالة شفافة، ولا يستطيع أن ينقلها إلى لوحته دون أن يلونها، فبغير اللون لا يستطيع إدراكها أو نقلها للمتلقي، أو هى كالروح التى يجب تواجدها، ولكن متعته تكتمل بأن يدرك وجودها من خلال اللون، فتوظيف اللون هنا استطاع أن يصنع ثنائية رائعة وهى ثنائية الحضور والغياب فى آن واحد، وتعكس المقطوعة بعدًا آخر هو المخزون الثقافى لدى الشاعر، إذ يبدو تأثره بالتفكير الفلسفى من حيث اختيار المعانى العميقة العقلية، بالإضافة إلى استخدامه كلمة «الزرجون» وهى كلمة فارسية مما يعنى تواجد هذه الثقافة فى المجتمع.

---

(١) محمد حسن عبد الله (الدكتور) المرجع السابق ص ٣٠.

(٢) ديوان أبو نواس — ت إيليا حاوى — الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٧ حـ٢ ص٤٠٣، الزرجون: «زر» هو الذهب فى الفارسية، كون هو اللون والمراد هو الخمرة الذهبية.

إذن فحينما تناولنا الأبيات من وجهة نظر نقدية فإننا خرجنا من الصورة العامة للخمر إلى ما وراءها من بعض ما أثر على الشاعر من ثقافة فلسفية تشير إلى جلوسه إلى جماعة المتكلمين والفلاسفة فى عصره(*).

لقد عمل التصوير فى الأبيات على ضبط للوجود الباطن أو «رجم الظنون» ومحاولة نقله إلى الوجود الظاهر من خلال اللون، فنقل الصورة التى جعلها تنتمى إلى عالم الغيب إلى عالم المحسوسات.

إننا إزاء صورة مركبة قام فيها الشاعر أولاً برصد شىء محسوس فى الحقيقة وتصويره على أنه ينتمى إلى عالم الغيبيات (من وجهة نظره) ثم حاول فى الأبيات أن ينقله من العالم الغيبى إلى عالم مدرك.

ويشدنا استمتاع الشاعر بموضوعه إلى قول مسلم بن الوليد فى وصف الخمر:

صفراء من حلب الكروم كسوتُها	بيضاء من صوب الغيوم البجسِ
مزجت ولاوذها الحباب فحاكها	فكأن حليتها جنى النرجسِ
وكأنها والماء يطلب حلمها	لهب تلاطمه الصبا فى مقبسِ[1]

تعكس الأبيات طريقة أخرى لرسم صورة الخمر، فهى صورة حسية توضح مدى حب الشاعر ومتعته بالخمر، مما جعله يصورها ويستفيض فى وصفها باللون والحركة، وحشد لها من الصفات ما يظهر صورتها بوضوح شديد.

وكما تنقل الصورة حالة أو إحساسًا نفسيًّا لدى الشاعر أو تحاول نقل معنى ذهنى أو شىء محسوس، فهى أيضًا تساعد على تزييف الحقيقة. فالتصوير وسيلة

---

* سنتناول هذه النقطة بشكل أكثر تفصيلاً عندما نناقش فكرة الجدلية بين بيئة الشعر والشعراء.

(١) ديوان دعبل الخزاعى - ت عبد الكريم الأشتر (الدكتور)- ط٢- دمشق - مطبوعات مجمع اللغة العربية الدمشقى ١٩٨٣ ص٢٠١.

طبيعية فى يد الشاعر يحاول من خلالها أن يعيد تشكيل الطبيعة من حوله كما يشاء «لا كما هى فى الواقع».

فعلى سبيل المثال حينما يهجو الشاعر فهو يضع للمهجو صورة على خلاف الواقع، يقول دعبل يهجو جارية تدعى «غزالاً»:

رأيت «غزالاً» وقد أقبلت	فأبدت لعينى عن مبصقهْ
قصيرة الخلق دحداحة	تدحرج فى المشى كالبندقهْ
كأن ذراعًا علا كفها	إذا حسرت، ذنب الملعقهْ
وأنف على وجهها ملصق	قصير المناخر كالفستقهْ[1]

تتضح معالم الصورة أو تتكامل عن طريق تسلسل الأبيات، فكل بيت يشكل عنصرًا من عناصر الصورة، كما أنها تعكس كيف استطاع الشعر أن يغير ويشكل الحقيقة ليعيد تكوين عناصر صورته المبتكرة، فهو يرسم صورة لامرأة من المؤكد أنها تختلف عن صورتها فى الحقيقة، وهو يعمد فى صورته إلى استخدام التشبيه الذى يعمل على تمثل وجه الشبه للمتلقى بسرعة ودون إعمال للذهن، وهو يقصد ذلك ، فهو يريد أن تصل الصورة مباشرة وبسرعة.

وكما ينقل التشبيه صورة سطحية مباشرة لا تحتاج إلى مجهود من المتلقى لإعمال المخيلة، فإنه قد يوظف بمهارة لنقل صورة أكثر عمقًا، فبشار يقول فى وصف امرأة:

ودعجاء المحاجر من معدٍّ	كأن حديثها ثمر الجنان
إذا قامت لمشيتها تثنَّتْ	كأن عظامها من خيزران[2]

---

(١) ديوان دعبل الخزاعى؛ ت عبد الكريم الأشتر (الدكتور)، ط٢، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية الدمشقى، ١٩٨٣، ص٢٠١.

(٢) ديوان بشار-ج٤ ت محمد بن الطاهر بن عاشور – القاهرة – مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٦٦ ص١٩٨.

يطالعنا البيت الأول بصورة جديدة عندما شبه بشار حديث محبوبته - وهو شيء يدرك بالسمع - بالثمار الشهية فى البستان - وهو شيء يدرك بالنظر أو التذوق - هذه صورة مبتكرة نقل فيها الصورة من مجال إدراكى إلى مجال آخر.

أما البيت الثانى فقد استعان فيه أيضًا بالتشبيه عندما شبه عظامها، وهى تتثنى فى مشيتها، بالخيزران الغضّ اللين، وهى صورة جديدة إذ أضفى على صورته عنصر الحركة فوهبها الحياة، إذ لم يكتف بمجرد تشبيه جسدها الممشوق اللين بالخيزران كما فعل سابقوه.



المبحث الثاني
المرجعيَّة

من المنطقى أن الإنسان عندما يناقش قضية أو يخوض مجالاً ما لا بد من أن تكون لديه خلفية سابقة عنه، وإلا فإن ما سيصدر عنه من آراء وأفكار وأحكام لن يعتد بها، والإنسان عمومًا قد يكوِّن بعضَ خلفياته أو خبراته منذ نشأته الأولى، فالكلام وهو أول ما يكتسبه الإنسان من مهارات يأتى عن طريق السماع ثم التقليد. ولأن المادة الأساسية للشعر هى الكلام فإننا سنتحدث خلال هذا الجزء عن مرجعيَّات الشعراء.

تعتمد المرجعيَّة – والتى نعنى بها كل ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة وممارساته وثقافته وخبراته المتميزة وقراءاته فى الشعر وغيره – تعتمد لدى نقادنا القدماء على جانب أساسى وهو الذى دارت حوله أغلب كتب النقد، وهى فكرة السماع والرواية.

فكل علم لديهم محتاج إلى السماع كما يذكر ابن قتيبة، فكل شاعر محتاج لأن يسمع ممن سبقه من الشعراء حتى لا يخرج فى شعره عن التقاليد الموروثة. ومن هنا نشأت لديهم فكرة الراوية، فلكل شاعر راويته الذى يحفظ ويروى عنه أشعاره (فمن التقاليد الشعرية للراوية الوقوف على مذاهب العرب فى تأسيس الشعر والتصرف فى معانيه)[1].

فلقد كان المؤثر الأساسى فى الإنتاج الشعرى لدى أى شاعر متأخر هو أن يتناول المعانى ممن تقدمه والصب على قوالب من سبقهم[2].

---

(١) ابن طباطبا- عيار الشعر ص٤٢.

(٢) الصناعتين ص٢١٧.

يجب ألا ننسى أن فكرة الراوية كان الأساس في نشأتها هو سيادة الأمية، فكل شاعر كان يحتاج إلى من يحفظ أشعاره وينقلها إلى أكبر عدد من المتلقين.

وكان من الطبعي أن الراوية قد ينسى بعض الكلمات فيبدلها بأخرى، كما قد ينتحل أبياتًا وينسبها لغيره، ولكن لأمر الراوية شق آخر، وهو أنه تحول من الجانب الحرفي المهنى إلى جانب تعليمى عندما أصبح الراوية طالبًا فى مدرسة الشعر، وعلى كل من أراد أن ينظم الشعر أن يتعلم ممن سبقه، لذا فقد كانت الرواية وملازمة الشعراء هى أفضل الوسائل لذلك.

ويستمر الرأى الذى يعطى أهمية كبيرة لاقتفاء أثر القدماء حتى القرن السابع، فيذكر حازم القرطاجني: (فأنت لا تجد شاعرًا مجيدًا منهم إلا وقد لزم شاعرًا آخر المدة الطويلة وتعلّم قوانين النظم)[1].

كذلك نتج عن اهتمام النقاد بهذه الفكرة وسيطرتها عليها مبحث هام، وهو مبحث السرقات، فلقد شغلوا به كثيرًا وأفردوا له عدة أبواب:

فهناك ما يحسُن من الأخذ أو ما يقبح وبعضه يندرج تحت مسمى السرقة[2]، ومن الطبعى أن ينتج عن الملازمة الطويلة للشعراء السابقين أو حفظ شعرهم أن يرد فى شعر المتأخرين بعض معانى المتقدمين وألفاظهم، سواء بوعى عن طريق الإعجاب بذلك المعنى أو اللفظ، أم بلا وعي عن طريق تراكم هذه الأشعار واختزانها وخروجها مرة أخرى فى ثوب جديد.

---

(١) حازم القرطاجنى – المنهاج ص ٢٧.

(٢) الصناعتين ص٢٤٩. كذلك قدم عبد القادر الجرجانى فى دلائل الإعجاز رأيا رائعًا فى هذا المبحث عندما أشار الى أهمية الصورة فى الشعر، إذ أنه قرن الشعر بأى مادة خام أما الصورة فهى ما تعطيه خصوصيته، إذ قال «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة خاتمًا أو الذهب سوارًا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسها ولكن بما يحدث فيها من الصورة». وهو حينما عرض لقضية السرقة أكد أنها لا تتعلق بحسن العبارة أو اللفظ، ولكن بما فى الأبيات من صورة وصفة وخصوصية تحدث فى المعنى – راجع دلائل الإعجاز ص ٣٠٤-٣٠٥.

ولقد نصَّ النقاد على أن ما يؤخذ من المعنى فيكسى كسوة جديدة لطيفة يخرج من إطار السرقة، كما أنهم رفعوا شعار الموضوعية فى هذا المبحث.

فيذكر الجرجانى فى الوساطة: (وهذا باب يحتاج إلى إنعام الفكر، وشدة البحث، وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التبين، والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفى، وقد يذهب منه الواضح الجلىُّ على من لم يكن مرتاضًا بالصناعة متدربًا بالنقد، وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتحامل) [(١)].

وبالرغم من كل هذه الاحترازات التى نوه إليها الجرجانى إلا أننا نجدهم حادوا عن الموضوعية فى حكمهم بالسرقة، وقد تأخذهم العصبية فيدفعون العيان ويجحدون المشاهدة ويتمحّلون أحيانًا ليدرجوا بيتًا أو مجموعة أبيات على أنها مسروقة، فيذكر أبو هلال مثلاً [(٢)] قول الفرزدق:

تفاريق شيب فى الشباب لوامعٌ ... وما حسن ليل ليس فيه نجومُ

وقول أبى نواس:

كأن بقايا ما عفا من حبابها ... تفاريق شيب فى سواد عذارِ

يعلّق العسكرى على بيت أبى نواس بأنه يقع ضمن ما يطلق عليه قبح الأخذ، وهو أحد أنواع السرقة. إلا أننا نجد أن أبا نواس أورد صورة مختلفة، فالفرزدق يتحدث عن الشيب محاولاً تحسين صورته، بينما قدَّم أبو نواس صورة أكثر عمقًا لمنظر ما بقى من حباب الخمر فى الكأس، لكن التعصب لكل من سبق أمر لا يمكن إغفاله.

وقد كان بوسع أبى هلال أن يرى أن هناك تشابهًا فى الفكرة أو توارد

---

(١) الجرجانى – الوساطة بين المتنبى وخصومه – ط١ – تونس – دار المعارف – ص١٧٠.

(٢) الصناعتين ص ٢٣٦.

خواطركما سبق أن ذكرنا عندما نظم أبو هلال نفسه قوله «سفرن بدورًا وانتقبن أهلة» وقد كان يظن أنه معنى غير مسبوق، إلا أنه اكتشف بعد ذلك أن المعنى موجود، فقرر ألا يحكم بالسرقة حكمًا قطعيًا كما فعل تمامًا عندما وازن بين معنيين متشابهين وردا لدى النابغة ثم أبى نواس فقد قال النابغة:

فإنك كالليل الذى هو مدركى وإن خلتَ أن المنتأى عنك واسع

وقال أبو نواس عن الخمر:

لا ينزل الليلُ حيث حلَّت فدهـرُ شرابهـا نهـار

علَّق العسكرى: أحسنا جميعًا فى العبارة وللنابغة قصب السبق[1].

لقد وعى العسكرى أن المعنى أو الفكرة قد تتأتى لدى أكثر من شاعر، وربما أوحى القديم بالمعنى لمن يأتى بعده، فيبدع اللاحق – دون وعى – صورة مشابهة دون أن نحكم على اللاحق بالسرقة: وأيَّد العسكرى وعيه بفكرة المرجعية هنا بكلمة «قصب السبق»، وفى نموذجى العسكرى نشعر بالاضطراب النقدى.

لقد وضع النقاد مجموعة من النقاط التى تخرج بكثير من الأبيات من ربقة السرقة، إلا أنهم فشلوا فى تطبيقها وكأنهم أغفلوا أهم الشروط التى وضعوها والتى تؤثر فى شعر الشاعر، وهو الحفظ والرواية عمن سبق، الأمر الذى ينتج عنه حتمًا التأثر المعنوى بل واللفظى أحيانًا.

ويرتبط بمراعاة التقاليد التى يجب أن يكون لها صدى قوى فى الشعر: الاهتمام بالناحية اللغوية، فالمعرفة القوية بالنحو واللغة أمر له أثره فى الشعر، وهو أحد جوانب ثقافة الشاعر. فالشعر العربى ابن البيئة الصحراوية البدوية، أصحابه عرب أقحاح لا يخرج عن ألسنتهم إلا كل فصيح، ولا يسمح لأحد بتجاوز ما سمع عنهم ولا أن يؤتى بكلمات مولدة حتى وإن كانت مفهومة فى

(١) المرجع السابق ص٢٣١.

مقابل السماح بالإغراق فى الألفاظ الوعرة، وذلك الأمر هو ما دفع أبا نواس إلى أن يقوم برحلة تعليمية، فيترك وراءه كل الرفاهية والراحة ليذهب إلى البادية فيقيم فيها سنة كاملة ليأخذ عن أهلها صحيح اللغة وفصيحها.

وعلى الرغم من ذلك فلقد كان اللغويون يأخذون على الشعراء – خاصة على المتأخرين منهم – الخروج على قواعد اللغة أو النحو مثل ما أخذه الأخفش على بشار فى قوله:

تلاعب نينان البحور وربما | رأيت نفوس القوم من جريها تجرى

أخذ الأخفش على بشار قوله نينان وقال: لم نسمع بنون ونينان[1] .

لقد انصب اهتمام نقادنا القدماء غالبًا – على الصورة السطحية للشعر، باعتبار أن هذا الجانب السطحى وهو الجانب الذى يهتم بتسلسل أصوات الكلمات بالمعانى القريبة للألفاظ، من هنا دققوا فى الناحية اللغوية، فاهتموا بالتشبيه والاستعارات القريبة غير الموغلة فى الغموض، ويطرح الدكتور عز الدين إسماعيل فى دراسته عن الأسس الجمالية فى النقد العربى[2] ، مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية، والصورة الأولى يعنى بها ما يظهر على سطح الصورة الشعرية من الألفاظ والمعانى وما تشمله من دلالات ظاهرية مباشرة. أما الصورة الثانية: فهو يعنى بها المفهوم العميق الداخلى للصورة، أو ما يطلق عليه ما وراء السطح، أى ما تحمله الصورة من دلالات غير مباشرة يلتقطها المستمع

---

(١) الأصفهانى – الأغانى – ح٣ – دار الفكر للطباعة – بيروت – ت على مهنا وسمير جابر، صـ٢٠٦ اللغويون هم حماة اللغة من الانحراف، ولكن كان عليهم أن يسمحوا ببعض التوسع فى إطار الحياة الجديدة التى امتلأت بمظاهر جديدة ـ ثقافية كانت أم اجتماعية – لم يألفها المجتمع من قبل، لكنهم لم يقبلوا هذا التوسع حتى ممن عرف بفصاحته، كبشار الذى تربى فى حجور شيوخ البادية.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) الأسس الجمالية فى النقد العربى – ط١ – مصر – دار الفكر العربى ١٩٥٥ صـ ١٧١ – ١٧٦.

على أساس من معرفته بالمخزون المرجعي لصاحبها وما يمكن أن تحمله من دلالات رمزية إيحائية.

وهذا المخزون مما لم يشر إليه الدكتور عز الدين بشكل محدد، ونرى أن هذا المخزون هو ما يقف وراء تشكيل الصورة وهو مايجعلها تقبل تفسيرًا دون غيره.

ولتوضيح وجهة نظرنا نضرب مثلاً بقول أبى نواس واصفًا ساقى الخمر:

يسقيكها مختلق ماجن	مُعَود للسقى نحريرُ
منقطع الرِّدف هضيم الحشا	أحورُ فى عينه تفتيرُ
قد عقربت رابية صدغه	فالصدغ بالعنبر مطرورُ[1]

في التحليل الظاهرى للأبيات نجد أن الشاعر يصف ساقية الخمر وما أكثر انتشارهن فى العصر العباسي، وهو يخلع عليها من صفات الحسن ما ورثه من كلمات الغزل المعتادة، فالحور وفتور العينين والردف الثقيل كلها صفات قديمة موروثة، ولكن استخدام صيغة التذكير هنا أمر لا ينبغى أن نغفله، خاصة مع شاعر مثل أبى نواس إذ يتجلى بعد ثان، أو ما أطلق عليه الدكتور عز الدين: الصورة الثانية. إن الصورة ليست لأنثى إنها لذكر فبالعودة إلى مرجعيات أبى نواس نعلم أنه من أصل فارسي- وهذا سنتناوله بالتفصيل فيما بعد – وقد كان الفرس هم العنصر المهيمن؛ إذ كانوا يملأون قصورهم بالغلمان، وكانوا يستخدمونهم فى كثير من الشؤون ويلبسونهم ملابس الإناث، ويحلونهم بحليهم وبدأ العرب يحاكونهم فى ذلك[2].

كذلك عُرف عن أبى نواس - كما سنذكر – ولعه بالغلمان؛ إذ لم تكن

---

(١) ديوانه ص ٢٢٥ بدر الدين حاضرى، المختلق: تام الخلق، نحرير: ماهر، منقطع: ثقيل، مطرور: مطلى.

(٢) أحمد الحوفى (الدكتور) تيارات ثقافية بين العرب والفرس ـ ص١١١ وما بعدها.

صفات الغزل السابقة فى امرأة. لقد وجهتنا المرجعية نحو تفسير الأبيات واكتشاف المقصد الحقيقى الموجود فى الصورة الشعرية.

ونعرض لنموذج آخر للمرجعية أثر فيه، فأبو نواس يقول:

قل لزهير إذا اتكا وشدا   أقلل أو أكثر فأنت مهذار

سخنت من شدة البرودة حتـ   ـى صرت عندى كأنك النار

لا يعجب السامعون من صفتى   كذلك الثلج بارد حار [1]

الأبيات السابقة فى حالة عزلها عن سياقها المرجعى ستبدو غريبة غير مفهومة، فكيف يكون الثلج البارد شديد الحرارة فى ذات الوقت ؟ كيف يرد هذا التشبيه الغريب فى خاطر أبى نواس، فيصف إنسانًا سمجًا بأنه من شدة برودته كأنه نار، لكننا نعلم أنَّ أبا نواس صاحب الثقافة الواسعة ردد ما سمعه عن علماء الهند الذين يقولون: إن الشيء إذا زادت برودته صار حارًا.

بناء على ما سبق نعلم أن من الضرورى فى عملية نقد الشعر وتفسيره أن نعود إلى مجموعة المؤثرات التى تؤثر فى الشاعر، فتنعكس على شعره، وبالتالى فإن على الناقد الإلمام بمرجعيات الشعراء، إذ أنَّ الشعر فى كل أمة خاضع لتطور حياتها فى النواحى السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وهى التى تفرض عليه ما شاءت من التغيرات، فينتقل من طور إلى طور، وتتبدل موضوعاته وصوره وألفاظه وأساليبه، وتستثار فيه معانٍ جديدة لم تكن موجودة [2].

لقد تنبَّه النُقَّاد القدماء لهذه المرجعيات، فمثلاً عندما نجد ما يذكره بعض النقَّاد والرواة عن مناسبة قيلت فيها القصيدة أو فيمن قيلت أو حتى عن طريق محاولة التأريخ لها من خلال التقاط بعض الحوادث التى وردت فى أبياتها، فإن ذلك

---

(١) ملحق الأغانى ص٢٢.

(٢) مصطفى هدارة (الدكتور) اتجاهات الشعر العربى ـ ص٢٥.

يتضمن اهتمامًا – سواء أكان بقصد أم بغير قصد – ببعض الجوانب المهمة التى تشكل بعدًا ضروريًا فى فهم هذه القصائد، كما ورد مثلاً فى إحدى أشهر قصائد أبى نواس التى تبدأ بقوله:

دعْ عنك لومى فإن اللوم إغراءُ	وداونى بالتى كانت هى الداءُ

ثم يقول:

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفةً	حفظت شيئًا وغابت عنك أشياءُ
لا تحظر العفو إن كنت امرأً حرجًا	فإن حظركه بالدين إزراءُ

يذكر المؤرخون والنقاد أن أبا نواس قد صحب فى صباه النظام ثم افترقا، وكان النظام خلال ذلك قد اعتنق مبادئ المعتزلة وصار على رأس فرقة منهم، فلما التقيا بعد هذا دعا النظام أبا نواس لأن مرتكب الكبيرة – وهى شرب الخمر ـ مخلد فى النار فى رأى المعتزلة فأنشد أبو نواس القصيدة[1] .

والسؤال الذى يبرز هنا: لماذا حرص الراوى الناقل لهذه القصيدة أن يذكر خبرًا كهذا أو أى خبر يخص قصيدة أو بيتًا ؟ إلا لإيمانه بضرورة الإحاطة – كلما أمكن – بظروف ذلك النص. وحتى فى النصوص التى لا ترد لها مناسبة أو محاولة تأريخ، فإن ما يبرز هنا هو ضرورة التعرف على المرجعيَّات الأساسية عند تناول أى نص، وهى الزمان أو العهد الذى كان فيه الشعراء وظروف نشأة الشاعر وبيئته وثقافته والحالة السياسية والاجتماعية التى أحاطت به وبعصره.

وإذا كنا قد تحدثنا سابقًا عن اهتمام النقاد بالناحية اللغوية واهتمامهم بتأصيل ما يأتى فى الشعر لتمحيصه حفاظًا على اللغة الفصحى من آثار المولدين، فإن علينا أن نبحث إلى أى مدى تنبَّه النقَّاد لبعض المرجعيَّات.

من أهم الجوانب المؤثرة فى بحثنا عن المرجعيَّة الجانب التاريخى أو الزمنى،

---

(١) راجع ديوانه ج١ ص٢١.

فمن الطبيعي أن يكون أثره ظاهراً في الإنتاج الشعري. يذكر الدكتور محمد مندور أن تقسيم ابن سلام للشعراء كان على أساس الزمان: (لأن الأمر لا يقف عند مجرد سير الزمان بل يعدوه إلى مضمونه، فقد ظهر الإسلام فأحدث في حياة العرب ثورة روحية ومادية كانت لها آثارها البعيدة في كل مظاهر نشاطهم) [1].

إلا أنه عاد ليؤكد أن شأن ابن إسلام كغيره من نقّادنا القدماء؛ فهم لم يهتموا بالتقسيم الزمني من حيث الاهتمام بما لعبه التطور التاريخي من دور مؤثر في الشعر، ومن حيث نمو الحضارة وتغيير الزمن، بل إن ذهنهم لم يقصد إلى هذا التقسيم، بل أملته طبائع الأشياء فلقد كان الشاعر القديم أفضل لمجرد تقدمه على المحدث، من هنا كان الحكم بالأفضلية لديهم مرتبطًا بالأسبقية. وإن كنا نختلف مع الدكتور مندور حول هذا الرأي في أن الاهتمام بعنصر الزمن لم تقصد إليه أذهانهم إلا من قبيل تحسين القديم وتفضيله، إذ نرى أن هذا الاهتمام كان البذرة الأولى نحو الاهتمام المنظم بعنصر الزمن، خاصة وأن الحكم الذي أطلقه مندور لم يكن مطردًا عامًّا بهذا الشكر لدى النقاد، إذ أن هناك من كان يعلم بتأخر الشاعر وعلى الرغم من ذلك فقد كان ينصفه، وإن أومأ إلى سبق القديم إلى المعنى كما مر معنا عند أبي هلال العسكري.

أما البيئة فقد أخذت حيزًا لا بأس به من اهتمام النقاد لكن دون تركيز خاص عليها باعتبارها أحد مرجعيات الشاعر، فلقد تناولوها في حديثهم العام عن الشعر، لكن أثرها الفعال الذي يظهر في الشعر لم يكن محور تركيز لديهم. لقد أشار الجاحظ إلى أثر المكان أو البيئة المحيطة بقوله: (إنما ذلك «قول الشعر» على قدر ما قسَّم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق) [2]. وكما أشار

---

(١) محمد مندور (الدكتور) النقد المنهجي عند العرب – القاهرة – دار نهضة مصر – ١٩٦١ – ص١٢.

(٢) الجاحظ، الحيوان، ت عبد السلام هارون، مصطفى البابي الحلبي – القاهرة ١٩٤٥، ص٣٨١.

الجاحظ فى هذا النص لأثر المكان أو البيئة فقد أشار أيضًا إلى أثر الجنس على شعر الشاعر، فالعرق أو الأمة التى ينتمى إليها الإنسان تكون مهمة فى تكوينه. كذلك يورد ابن طباطبا نصًا يذكر فيه أثر البيئة أو المكان الذى يعيش فيه الإنسان، فللعرب طريقة فى التشبيه مستمدة من بيئتهم؛ لأن (صحونهم البوادى وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوضاعهم ما رأوه منها وفيها، وفى كل واحدة منها فى فصول الزمان على اختلاف من شتاء وربيع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن) [(١)] .

وبالرغم من أنه لا يرى الشعر شيئًا منفصلاً عن البيئة، إلا أنه لم يستطع أن يطبق على معاصريه «قانون تغيير البيئات والأزمنة» [(٢)] . ومما يدعم أهمية البيئة كمؤثر فعّال فى الإنتاج الشعرى رأى الشعراء أنفسهم فيما يمكن أن يؤثر فى تجربتهم الشعرية، ويكون من أطرهم المرجعية الهامة، فقد قيل لكثير: (يا أبا صخر؛ كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟! قال أطوف فى الرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل على رصفه ويسرع إلى أحسنه) [(٣)] .

كذلك لما كان للبيئة من أثر واضح فى تلوين نفسية الأشخاص فلقد نوه أبو العتاهية إلى ذلك، عندما أنشده ابنه محمد شعرًا فقال له أبو العتاهية: (اخرج إلى الشام لأنك لست من شعراء العراق وأنت ثقيل الظل، مظلم الهواء جامد النسيم).

وللبيئة أثر واضح جلى فى الفرق بين الشعر الجاهلى البدوى والشعر الذى صدر عن بيئة متحضرة، فالشاعر الذى عاش فى الصحراء يتنقّل فيها لم تكن بيئته (موضوعَ تعاطفٍ كونى، وإنما هى واقع خشن، واللحظات التى يعيشها

---

(١) عيار الشعر، ص ٤٨.

(٢) إحسان عباس (الدكتور) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ط١، عمان، دار الشروق، ١٩٩٣، ص ١٢٢.

(٣) ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ص٨٥.

مفتتة مسحوقة مبعثرة، فانعكس هذا الوضع الوجودى فى شكل الشعر)[١] . من هنا ظهر التفكك وعدم الوحدة بين أبيات القصائد الجاهلية على وجه الخصوص*.

ومما لا شك فيه أن البيئة هى صاحبة أكبر أثر فى ما يؤثر فى الشعر، فالشعراء يتفاعلون معها، وهى التى تشهد نمو الشاعر فيكون لها تأثير نفسى ومادي، فاعتدال الطبيعة واحتفالها بكل ألوان الرفاهية من غذاء وأشجار وأنهار تنفى الحرمان المادي، فتهييء الشاعر لرؤية مظاهر الجمال ورصد أدلة الإبداع الطبيعى المحيطة به، وهذا يؤدى بدوره إلى الكشف عن المعانى الشعرية، ولا يخفى أن هذه العوامل (المادية – النفسية) تؤثر فى الشاعر الناشئ بأن تدركها حواسه وتعيها نفسه وتختزنها غريزته أو طبعه (صورًا) واضحة المعالم (قابلة للاستخدام والتوظيف)[٢] .

لذا كان يظهر فى نقد النقاد أحيانًا الإشارة إلى أثر ارتباط الشاعر بالمكان أو البيئة التى ارتبط بها أو نشأ فيه، بل والأخذ عمن يحيطون به، ومن ذلك ما يذكره الجرجانى: (كان شعر عدى ـ وهو جاهلى ـ أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما آهلان، ولملازمة عدى الحاضرة واستيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب)[٣] .

وكما تنبه النقاد إلى البيئة وأثرها، فإن منهم من أشار إلى عامل الزمن وأثره؛ كابن بسام الذى ذكر أن مع دوران الزمان وما يعترى أهله من اللطائف والرقة التى تهش لها القلوب، فكان من صريع الغوانى، وبشار وأبى نواس وأصحابهم

---

(١) أدونيس – مقدمة للشعر العربى ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧١ ص٢٥.

* ستتم مناقشة قضية الوحدة وعدم الترابط فى الفصل التالى بشكل أكثر تفصيلاً.

(٢) حسن البندارى (الدكتور) قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى – مصر – الأنجلو – ص١٠٣.

(٣) الجرجانى – الوساطة – ص٢٩.

فى البديع، ما كان من استعمال أفانينه والزيادة فى تفريع فنونه[1] . أما عن أثر من يحيط بالشاعر، وبما يطرأ على البيئة من ثقافات متعددة فقد أشار ابن رشيق إليه حين قال: (ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين)[2] .

فمن الضرورى أن البيئة الجديدة ومن فيها سيفرضان تقاليد جديدة مختلفة.

كانت هذه هى أهم نقاط المرجعية التى أشار إليها قدماء النقاد عبر تراثنا النقدى القديم.

---

(١) ابن بسام الشنترينى – الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة جـ١ – ت إحسان عباس دار الثقافة بيروت – ١٩٩٧ ص٢٣٧.

(٢) ابن رشيق – العمدة ج١ – ص ٣٦٣.

أما فيما يخص بحث المرجعية فى الدراسات النقدية الحديثة :

فإننا نشير أولاً إلى أن العمل الأدبى يعتمد على نقاط مرجعية يقع بعضها خارج نطاقه، لذا فلا ينبغى ألا نفصله عن مصادره المتنوعة، والناقد الحديث حين يعمد إلى العمل الأدبى بهدف تحليله واستجلاء صوره ينظر إلى المرجعية، أو الروافد التى تغذى العمل الأدبى وتؤثر بالدرجة الأولى فى الشاعر تبعًا لمذهبه العام وما يتبنَّاه من أفكار فتفسر لديه المؤثرات التى تقف خلف الإبداعات ، ومما لا شك فيه أننا هنا إزاء مشكلة نقدية هى مشكلة «تفسير النص»؛ لأن كل ناقد يزعم أن تفسيره للنص هو التفسير الوحيد الصحيح، وهذه المشكلة تجلَّت فى تراثنا النقدى الحديث، ووضحت فى اتجاهات متضادة أو متحاربة أحيانًا، فانطلقت المذاهب الأدبية المختلفة فى رحلة تطورها التاريخى نحو تبنى جانب من الجوانب المتصلة بالعمل الأدبى، باعتبار أنه صاحب الأثر العميق وأنه المرجع الأساس أو الوحيد الذى ينبغى أن يؤخذ بعين الاعتبار، فلا يجوز تفسير النص أو فهمه إلا من خلال تتبع هذا الجانب فقط.

فنقاد الكلاسيكية الذين يحترمون التقاليد الشعرية السابقة الموروثة يرون أنه ليس للشاعر أية مرجعية أو تأثر إلا بما تلقاه ممن سبقه، أما إذا كان الناقد ينتمى للرومانتيكية، وهو المذهب الذى يمجد الفرد، فإن الناقد هنا يعمد إلى مدى صدق تعبير المبدع عن انفعالاته، وتصبح مهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هذا التعبير، وأهم مقياس يمكن الحكم به على جماليات القصيدة هو «الإخلاص»، أى إخلاص المبدع للعاطفة أو الانفعال الذى يعبر عنه، «فالعبقرية الأصيلة لا تصير إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغٍ أو أفكار معضلة أو صور أثارها ذلك الانفعال»[(١)] .

---

(١) كولريج- النظرية الرومانتيكية فى الشعر- ترجمة: عبد الحكيم حسان (الدكتور) - مصر- دار المعارف- ١٩٧١ ص٢٥٦-٢٥٨.

إن المقياس النقدى يعتمد كثيرًا على الذاتية فى الحكم، أى الرأى الخاص بالناقد فى تقييمه للعمل الأدبى، والمرجعية هنا تعتمد فقط على ذات الشاعر ومدى ما يورده من كلمات أو وصف يدل على صدقه، ويرتبط بالرومانتيكية «أصحاب الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى الذين يعتبرون الإبداع الأدبى تعبيرًا مباشرا عن شخصية الكاتب»[1].

فهم يذهبون وراء كل التفاصيل الدقيقة لحياة المبدع وشخصيته، فيعتمدون على سيرته الذاتية فقط أساسًا لتفسير أعماله، فيتخذون من هذه السيرة وثيقة يرجع إليها فى كل تفسير أو تبرير، مبتعدين فى هذا عن العمل الأدبى بوصفه إنتاجًا فنيًا يضم إلى الجانب الذاتى جوانب أخرى منها اللغوى والاجتماعى. إذن لا ترتد المرجعية لدى أى ناقد ينتمى إلى هذا الاتجاه إلا إلى ما يخص الجانب النفسى والحالة النفسية.

وفى مقابل الاتجاهات التى اهتمت بالجانب الذاتى، وكانت المرجعية لديها لا تنتمى إلا إلى عالم ذات الشاعر، فإن هناك من وَسَّع الدائرة فرد المرجعية إلى أثر المجتمع أو التاريخ، اعتمد فيها النقاد على دراسة أحوال البيئة والمجتمع الذى نشأ فيه الشاعر باعتبار العمل الأدبى صدى لهذا المجتمع والبيئة المحيطة به، لكن الناقد هنا أقرب إلى عالم الاجتماع منه للناقد، فليس العمل الأدبى صورة مباشرة للمجتمع الذى يحيط به فقط، بل هو مجموعة من العلاقات المتشابكة التى تتضافر لتكون بنية القصيدة.

وإذا كان العمل الأدبى يعتمد بصفة أساسية على اللغة بوصفها الأداة الرئيسية فى التوصيل، فلقد نشأ الاتجاه الذى جعل النص محور الاهتمام، منكرًا أية علاقة بين النص ومبدعه أو الواقع الذى نمت فيه عملية الإبداع، فالنص

---

(١) رشاد رشدى (الدكتور) مقالات من مذاهب النقد الأدبى- مصر- سلسلة كتب تصدرها الدار القومية للنشر، ١٩٥٩ص٤.

لدى «ت. س. إليوت» ـ رائد هذا الاتجاه ـ له وجود مستقل ولا يجب على النقد البحث عن دلالات للعمل الأدبى خارج إطاره اللغوى [(١)].

كذلك كان الاتجاه الشكلى الذى اعتمد على تناول الأدب من الناحية اللغوية باعتبار أن الأدب استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية ويشوهها [(٢)].

إذن لا مرجعية هنا أو أى مؤثر فى الشاعر سوى قدرته على مخالفة المألوف من الاستخدام اللغوى العادى.

وقد قامت البنيوية مستفيدة من مناهج علم اللغة بمحاولتها تحليل الإبداع الأدبى بالبحث عن البنية، التى تؤدى إلى اكتشاف النظام الذى يقوم على أساسه العمل الأدبى، فهى تبحث نسق الاختلافات الذى يكمن وراء الممارسة الإنسانية [(٣)]، والعمل الأدبى أحدها.

وبعد هذا الاستعراض لما طرحه النقاد القدماء أو ما تبنّته المذاهب الأدبية الحديثة حول المرجعية، نجد أن البحث فى المرجعية يعتمد على كل ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة وممارساته وثقافته وخبراته المتميزة واطلاعه على الشعر وعلى غيره، وما للبيئة من أثر. فنحن لا نعتمد على ناحية واحدة أثرت فى الشاعر، بل إن البحث فى المرجعية يعول على كل ما يمكن أن يكون ذا أثر فينسحب على الإنتاج الأدبى.

على أن نراعى أن للعمل الأدبى خصوصيته، فلا بد من وجود نظام ضمنى

---

(١) نصر أبو زيد (الدكتور) إشكاليات القراءة وآليات التأويل – مصر الهيئة العامة لقصور الثقافة –١٩٩١– ص١٨.

(٢) رامان سلدن – النظرية الأدبية المعاصرة – ترجمة جابر عصفور (الدكتور) – القاهرة – دار الفكر– ط١، ١٩٩١ ص٢٥

(٣) المرجع السابق ص٩٧.

من الأعراف والتقاليد التى تجعل ذلك التفسير المطروح متاحًا. «فللسياق دور مزدوج؛ إذ يحصر مجال التأويلات الممكنة ويدعم التأويل المقصود»[1].

فمهما كان لدينا من مصادر متعددة لمرجعية الشاعر فإن الناقد لا يبالغ فى معرفته بها ليفسر الصور والمعانى، ويقدم تصورًا خاصًا به محاولاً إلصاقه بهذه المرجعيات.

ونجدنا هنا نردد ما ذكره (إيليًا حاوى) من أن الناقد كى ينفذ إلى البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية، لا بد له من معرفة التيارات المهمة التى تنازعت نفسية الشاعر من خلال سيرته... فالإلمام بالسيرة أمر ضروري، لكنه لا ينبغى أن يكون مجالاً للتبارى بالتحقيق والتدقيق حتى يتحول إلى غاية بذاتها[2].

ويعتمد منهجنا فى بحث المرجعية على ضرورة بحث الزمن والبيئة والثقافة بكل مكوناتها قديمًا وحديثًا.

ونذكر هنا أولاً بعض الملامح العامة التى شكلت مرجعيات الشعراء الذين سنتناول شعرهم بالنقد، أما الملامح العامة للعصر فسنضمها إلى الجزء الخاص بالجدلية بين بيئة الشعر والشعراء فى الفصل التالى.

أولاً: بشَّار بن بُرد (٩٦ هـ - ١٦٨ هـ):

كان بشار مولى لبنى عقيل، وقع أبوه فى سبى المهلب، وكان من أعاجم ما وراء النهر، وأصله من طخرستان وكان بُرد طيَّانًا، ولد له بشار وهو عبد لامرأة من بنى عقيل، ثم أعتقت هذه العقيلية بشَّارًا بعد موت أبيه، فصار مولى عقيل. أما أمه فكانت رومية وكانت أمة لرجل من الأزد.

ولد بشار بالبصرة، وكان ضخمًا عظيم الخلق، مفرط الطول، عظيم الوجه أعمى أكمه، جاحظ العينين قد تغشَّاها لحم أحمر، فكان قبيح العمى مجدور

---

(١) محمد خطابى - لسانيات النص- ط١- بيروت- المركز الثقافى العربى ١٩٩١ ص٥٢.
(٢) إيليا حاوى - نماذج فى النقد الأدبى ط٣ - بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبنانى ١٩٦٩.

الوجه. كما كان سيء الخُلق سريع الغضب، سريع الهجاء، مجاهرًا بالسكر مفتخرًا بالفواحش.

أما من ناحية دينه، فقد رمى بشار بالزندقة والإلحاد، وكانت هذه التهمة قد انتشرت أثناء القرن الأول، ثم بلغت أشدها فى العصر الذى عاش فيه بشار بسبب ما عظم من المخالفات الاعتقادية والتعصبات المذهبية، وقضاء الأوطار السياسية، وكان مبدأ ظهور الدولة العباسية بوقًا نفخت فيه تهم الإلحاد وغيرها، وكان الخليفة المهدى قد انبرى لتطهير مملكته من المخالفين، وشدد التنقيب على الذين ينسبون إلى الزندقة، ويذكر محقق ديوان بشّار أن المهدى كان يريد الاستعانة بذلك على إماتة نزعة التظاهر بالعصبية الفارسية والشعوبية. ولقد كان فى شعر بشّار ما يدل فعلاً على خروجه على قيم الدين الإسلامى.

أما فيما يخص علمه، وشعره فقد كان بشار من شيعة الأمويين، نبغ فى زمانهم وامتدح خلفاء الدولة ووزراءها وأمراءها، ونبغ فى خلافة هشام بن عبد الملك.

اتفق الرواة على أن بشّارًا كان متضلعًا فى علم الكلام، معدودًا من متقنيه إلا أنهم اتفقوا أيضًا على أن بشّارًا كان يختلط بمن اشتهر بالخوض فى العقائد. ولقد كان الأصمعى يرى أنه من المطبوعين لا يكلف طبعه شيئًا متعذرًا، لا كمن يقول البيت ويحككه أيامًا فشبهه بالأعشى والنابغة.

وشعر بشار فضلاً عن بلاغته وفصاحته فإنه أيضًا أحاط فيه بأحوال العرب وعاداتهم وأيامهم وأخلاقهم وأحوالهم، كذلك كان على علم بأحوال الإسلام وأيام دوله، ومناهج الشريعة واختلاف أئمتها، جمع إلى ذلك علمًا بعادات المولدين وعقائدهم.

ونضيف إلى ذلك أن بشّارًا بسبب فقدان بصره قد قوى خياله وحفظه وعلمه. ثم قدر له أن ربى بين فصحاء العرب من بنى عقيل، ثم سكن البصرة التى هى مقر البادية العربية.

وقد كان بشّار يعنى بأن يصوغ الكثير من قصائده على طريقة القدماء، سواء أكان من جهة المعانى، فيذكر الأطلال والرسوم، أم من جهة النظم فيأتى به على طريقة العرب من حيث أساليب الجمل وتراكيبها عندهم حيث يتوخى الكلمات الواقعة فى أشعارهم. ولقد اعترف هو نفسه بما كان يتوخاه فى هذا الشأن، فهو عندما أنشد فى مدح عقبة بن سلم:

بَكِّرَا صاحبى قبل الهجير ... إن ذاك النجاح فى التبكير

كان يتباصر بالغريب فى هذه القصيدة، وقد سأله خلف الأحمر قائلاً: يا أبا معاذ لو قلت مكان «إن ذاك النجاح»: «فالنجاح فى التبكير» كان أحسن، فقال بشّار: «بنيتها أعرابية وحشية، فقلت إن ذاك النجاح كما يقول الأعراب البدويون، ولو قلت بكرا فالنجاح كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة»، فقام خلف فقبل بين عينيه[1].

ولكن الأصفهانى يذكر أمرًا آخر؛ إذ رأى أنه كان يحشو شعره إذا أعوزته القافية والمعنى بالأشياء التى لا حقيقة لها.

من هنا نستطيع أن نضع مجموعة من المؤثرات أو المرجعيات فى شعر بشار نجملها فى:

١- كونه من الموالى الفرس «الروم» مما يعنى إحاطته بالكثير من عاداتهم وتقاليدهم.

٢- عماه منذ ولادته وقبح شكله له أثره فى تصرفاته وتكوينه، مما يؤثر فى شعره.

٣- نشأته فى حجور بنى عقيل أيام بنى أمية، مما جعله واحدًا من فُصحاء العرب ومعرفته بعاداتهم ونمط حياتهم.

(١) الأغانى ج٣ ص١٨٥.

٤- سُكناه بالبصرة قلب البادية العربية.

٥- نبوغه فى عهد الأمويين مما دعم شعره، لإحاطته بمظاهر الحياة فى هذا العهد وما مر بالشعر من اختلاف.

٦- ثقافته: أضف للثقافة العربية والإسلامية والفارسية اضطلاعه بعلم الكلام وما تميز به من جدل، وتفكير منظم.

٧- ولانغماسه فى حياة المجون والعلم بما يدور فيها من فسق وخروج على الأعراف أثره. وفى كل تلك التأثيرات ما أوقد نار الشعر فى نفس بشار وأذكى شعلته فى نفسه، فأثر على صوره الفنية(١).

ثانيًا: أبو العتاهية (١٣٠-٢١٠هـ):

إسماعيل بن القاسم ولد بالقرب من الأنبار، كان أبوه نبطيًا من موالى عنزة، أما أمه فكانت من موالى بنى زهرة، كان أبوه حجَّامًا انتقل إلى الكوفة. وما كاد أبو العتاهية يشب حتى التحق بالمخنثين. نزعت نفسه إلى اللهو والمجون إلا أن أخاه حاول أن ينقذه فألحقه معه فى عمل الخزف وبيع الجرار.

اختلط ببيئات المجان كما اختلف إلى حلقات العلماء والمتكلمين فى مساجد الكوفة. وهذا جعله يتعرف على مذاهب العلماء والمتكلمين كما أتقن العربية.

نزل إلى بغداد مع صاحبه إبراهيم الموصلى، لكن بغداد لم تفتح له ذراعيها فعاد إلى الكوفة، إلى أن استدعاه صديقه الموصلى فى خلافة المهدى الذى قربه إليه، وصار من الشعراء المقربين.

وظل أبو العتاهية فى مجونه فى بغداد ملتقى الشعراء، فاختلط مع أبى نواس وغيره فى الحانات والأديرة. وبعد موت المهدى صحب الهادى ثم الرشيد.

---

(١) راجع فى أخبار بشار: الأغانى ج٣ ص١٢٧-٢٤١،مقدمة ديوانه، أحمد أمين (الدكتور) تاريخ الأدب العربى- القاهرة- مطبعة المعارف للتأليف والترجمة والنشر- ١٩٣٨ ج٣ ص٥٠-٥٥، وراجع أيضًا «الشعر والشعراء» لابن قتيبة فى أخبار بشار ص٤٥٥ وما بعدها.

ومدح الكثيرين من رجال الدولة وُوصل بآلاف الدراهم والجوائز السنية، وظل هكذا إلى حوالى سنة ١٨٠ هـ إذ تحول إلى حياة الزهد والتقشف، ولقد تشكك معاصروه فى هذا الزهد ورده بعضهم إلى عناصر مانوية، وهى ترد العالم إلى أصلين: النور والظلمة، وأن أجناس الخير خلاف الشر، ومن هذه المبادئ ما ورد فى مزدوجة وهى ما جعلت بعض معاصريه يتشككون فى زهده قوله:

لكل شىء معدن وجوهر	وأوسط وأصغر وأكبر
وكل شىء لاحق بجوهره	أصغره متصل بأكبره
الخير والشر هما أزواج	لذا نتاج ولذا نتاج

وإن كنا نرى أن الكثير من شعره لم نلحظ فيه زندقة وقد يكون ما ظهر لديه من كلمات عرفت فى العقيدة المانوية ربما كان ناتجًا عمًّا تردد فى بيئته.

إذن لقد كان لنشأة أبى العتاهية وفقره ونسبه أثر فى توجيه حياته التى أثرت بالطبع فى شعره، فمزجت بين المجون والزهد، ولعيشه فى بغداد والكوفة أثر فى شعره كما كان لثقافته التى جمعت بين الاهتمام باللغة وبعلم الكلام تأثيره فى صوغ صوره [(١)].

ثالثًا: مسلم بن الوليد (١٤٠-٢٠٨هـ) :

اختلف الرواة حول نسب مسلم أهو عربى صليبة أم ولاء. عاش أبوه الوليد الأنصارى فى الكوفة محط الأعراب من البادية وموطن الرواة وموضع الخلص من العرب.

عاصر مسلم كل ما انتشر فيها من ثقافة متنوعة، بالإضافة إلى ارتياده مجالس العلم بالمساجد، إذ أرسله والده لتلقى العلوم، فحضر مع إخوته ما كان يجرى

---

(١) راجع فى أخبار أبى العتاهية: «الأغانى» ج٤ ص١١٨ ، و «الشعر والشعراء» لابن قتيبة ص٤٧٥ وما بعدها.

فيها من جدل حول الفقه والدين، وما كان يثور حول أعمدتها من شعر تفوح منه رائحة الهوى؛ فكانوا يعودون وفى أذهانهم الصور الشعرية التى سمعوها وحفظوا بعضها.

لقد تعلقت أُذُن الفتى مسلم بشعر الفحول القدماء كالنابغة، وزهير، والأعشى، والأخطل، وجرير. كذلك سمع شعر بشار إلا أنه ترعرع فى وقار وهدوء، وأخذ يصغى فى المسجد الكبير فى الكوفة إلى أحاديث النحو والصرف واللغة والبيان على أئمة العصر.

توجه إلى بغداد وهو فى مطلع الشباب فاتصل بالبرامكة ونال جوائزهم وعطاياهم ، فانتقل من حياته الوادعة الضيقة الهادئة فى الكوفة إلى الحياة المرفهة الواسعة فى بغداد، فاستسلم فى أول الأمر إلى الطرب واللهو والشرب، فكان ينفق ويتلف، حتى إذا قَلَّتْ أمواله مال إلى المديح ليرتزق منه، فمدح الرشيد فأجزل له العطاء. ولقد اشتهر مسلم بأنه أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، ويقول صاحب الأغانى إنه كان متفننًا متصرِّفًا فى شعره[1] .

رابعًا: أبو نواس (١٤٥-١٩٩) :

الحسن بن هانئ ، ولد بالأهواز كان أبوه فارسى الأصل، عربيًّا بالولاء، وكان من جند آخر خلفاء بنى أمية. وأُمه فارسية اسمها جلبان، وبعد هزيمة مروان بن محمد انتقلت أسرة الشاعر إلى البصرة، وما لبث أن مات أبوه وهو فى سن صغيرة، وهناك من الرواة من يذكر أن أمه كانت امرأة سيئة السمعة، تتكسب من وراء هذا العمل، ودفعته إلى عطار يبرى له الأعواد، كما كان يختلف إلى حلقات المسجد يستمع إلى الأخبار والتاريخ واللغة.

---

(١) راجع فى أخبار مسلم: «الأغانى» ج١٩ ص٣٦ وما بعدها، و «الشعر والشعراء» ص٥٠٤ وما بعدها، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا للقلقشندى – ت عبد القادر زكار – دمشق – وزارة الثقافة ١٩٨١ ص٤٩٣.

تعلم على يد خلف الأحمر أحد رواة الشعر المشاهير، والتقى بوالبة بن الحباب وهو شاعر من رؤوس المجان والمتهتكين الشواذ، ثم اصطحبه والبة إلى الكوفة فأخذ عنه المجون كما أخذ عنه الشعر. وعندما أراد أن يكمل ثقافته الشعرية اتجه إلى البادية وهناك أتقن لغة الأعراب، وعايش الأجواء البدائية الأولى، وتعرف حياة حيوان الصحراء ونباتها وعادات أهلها وطبائعهم، وأمضى عامًا فى هذه البادية ثم عاد إلى البصرة، وهناك أوصاه خلف الأحمر بحفظ الشعر القديم.

وكما مال إلى الإحاطة بأحوال العربية فقد اغترف من الثقافات الهندية والفارسية واليونانية، وهى ثقافات انتشرت فى عصره، وإن كانت الفارسية بأعرافها وعلومها ولغتها أكثر تمكنًا فى نفسه بسبب أصله من جهة، ولطغيانها على المجتمع من جهة أخرى. كذلك ألم باليونانية من خلال علم الكلام فلقد جلس إلى علماء الكلام.

نزع أبو نواس إلى الشعوبية وكره العرب، كما كان رقيق الدين كثير الخروج عليه. كذلك أثرت فى حياته علاقته بعالم النساء، بداية بأمه وسيرتها إضافة إلى تعلقه بجارية تدعى جنان إلا أنها صدته، وقد امتلأ ديوانه بغزله فيها كما أثر على تكوين صوره، وبعد ذلك الصدود مضى إلى بغداد واتصل بالرشيد ومدحه، وكان يحاول الالتزام فى مدحه للرشيد؛ لأنه كان يحبسه كثيرًا كلما رأى منه خروجًا، إلا أن أزهى أيام حياته كانت فى ظل الأمين الذى امتدحه ونادمه وكان من المقربين إليه[(١)].

خامسًا: العبّاس بن الأحنف (/ ١٩٢هـ) :

من أهم ما يذكر عنه أنه عربى من بنى حنيفة، إلا أن آباءه كانوا قد نزلوا خُراسان وكانت لهم صلة بالعباسيين.

---

(١) راجع فى أخبار أبى نواس: «ملحق الأغانى» لابن منظور، و«معاهد التنصيص» ج١ ص٨٣، و«الشعر والشعراء» ص٤٧٩.

وقد اجتمع له مع أصله العربى أن نشأته وتربيته كانت فى بغداد حاضرة الخلافة العباسية، فنشأ فى ترف وحياة منعمة، وهذا من أكبر العوامل التى أثرت فيه فجعلته ينصرف عن شعر المدح، كما انصرف عن الهجاء إذ أنه لا يناسب حياته الناعمة الرقيقة، لكنه انصرف إلى شعر الغزل وهذا ما فتح أمامه قصر الرشيد فكان أحد ندمائه.

دارت أغلب قصائده حول محبوبة واحدة هى فوز.

وهو على حد قول محقق الديوان: الشاعر العفيف الذى قاوم طغيان الشاعر الفتّان أبى نواس أخطر شاعر فى التاريخ الإسلامى.

لقد كان للأصل العربى والنشأة فى بغداد أكبر الأثر على شعره مما وسمه بالرقة والتحضر [(١)] .

سادسًا: دعبل الخزاعى (١٤٨-٢٤٦هـ) :

من قبيلة خزاعة صلبية ، ولد بالكوفة واختلف مبكرًا إلى حلقات الدرس، صحب الشطار فى شبابه واشترك معهم فى مغامراتهم فتأصل فى نفسه الشر.

أنشد الرشيد من شعره إلا أنه لم يمدحه، إذ كانت ميوله شيعية. رحل إلى خراسان ومدح واليها العباس بن جعفر الخزاعى؛ فأكرمه وولاه على سمنجان، إحدى بلاد طبرستان.

عاد إلى بغداد بعد فترة ونزل الكرخ حيث اللهو ، كذلك نزل مصر ومدح واليها، لكنه ما لبث أن هجاه وعاد إلى بغداد.

كان من أهم مرجعيات دعبل إضافة إلى وجوده فى البيئة العباسية المترفة ومصاحبته للشطار وانخراطه فى الشر - الأمر الذى دفعه كثيرًا نحو الهجاء

---

(١) راجع أخبار العباس بن الأحنف فى الأغانى ج٨ ص٣٦٦ وما بعدها، والشعر والشعراء ص٥٠٠ وما بعدها.

ومعاداة الناس - عامل آخر أضافه الدكتور الشكعة؛ ألا وهو حفظ الشعر وروايته لمجموعة من الشعراء، ليس من المشهورين فحسب[1] بل ومن المغمورين أيضا الذين كان لهم شعر ذو قيمة فنية. كما كانت له تعليقات وملاحظات تدخل فى باب النقد، مما أثر فى أفكاره وعمل على تطور شعره[2].

*****

(١) مصطفى الشكعة (الدكتور) الشعر والشعراء فى العصر العباسى، بيروت - دار العلم للملايين ط٩، ١٩٧٩ ص٣٢٤.

(٢) راجع أخبار دعبل فى: الأغانى ج٢٠ ص١٣١وما بعدها، معجم الأدباء ج٣ ص٣١٥.

الفصل الثانى

جدلية بيئة الشعر وبيئة الشعراء

فى النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى



إننا بصدد دراسة ما حدث من تفاعل بين التحول فى بيئة الشعر والتحول الذى حدث فى بيئة الشعراء، فالفترة التى نحن إزاءها كانت قد ورثت شعرًا جاهليًا وإسلاميًا، تطور فيها الشعر ولكنه لم ينقطع عن أصله، فالحياة الاجتماعية والثقافية أصبحت أكثر اتساعًا، فصبَّت فيها مظاهر الحياة الجديدة بالإضافة إلى ما كانت تمتاز به من مظاهر موروثة.

لقد سجل الشعر فى هذه الفترة ازدواجية أو جدلية جديدة، إذ تغيرت بيئة الشعر التى نشأ فيها، وكذلك تغيرت بيئة الشاعر فى الفترة التى ندرسها.

نشأ الشعر فى بيئة صحراوية فرضت طبيعتها عليه، فهى حياة صعبة خشنة، لذا فقد انعكس هذا أولاً على اللغة المستعملة، فهى لغة صعبة وعرة مليئة بالحوشى والألفاظ الغريبة، وبالتالى زخر الشعر الجاهلى بهذه الألفاظ حتى فى أكثر الأغراض الشعرية رقة وهو الغزل، إذ يقول امرؤ القيس فى وصف محبوبته:

وفَرعٍ يزين المتن أسودَ فاحمٍ	أثيثٍ كقنوِ النخلة المتعثكلِ
غدائره مُسْتَشزِرات إلى العلا	تضل العقاصُ فى مثنى ومرسلِ [(١)]

كما أن الألفاظ وعرة مستمدة من وعورة الصحراء وخشونتها، فإن فى الصورة ملمحًا من حياة الصحراء، فالنخلة وعراجينها من المشاهد التى يراها العربى فى الصحراء. من هنا تغزل الشاعر فى المحبوبة عندما وصف شَعْرها الطويل الأسود الذى يزين ظهرها إذا أرسلته عليه، ثم شبه ذؤابتيها بقنو النخلة- وهو ما ينبت عليه التمر - فى تجعده، هذه الذوائب وخصال الشعر مرفوعة إلى أعلى بسبب ما تشد به هذه الخصلات من خيوط فتبدو الخصلات بعضها مثنى وبعضها مرسل. وتبدو الألفاظ الصعبة فى الشعر الجاهلى فى

---

(١) شرح المعلقات السبع/ ١٣٤. الفرع: الشعر، الأثيث: الكثير، الغدائر: الخصلة من الشعر، مستشزرات: الاستشزار: الارتفاع، العقيصة: الخصلة المجموعة من الشعر.

الأغراض المختلفة، فعندما يصف طرفة بن العبد ناقته يقول:

أمون كألواح الأران نصأتها على لاحب كأنه ظهر برجد
جمالية وجناء تردى كأنها سفنجة تبرى لأزعر أربد[1].

كذلك ظهر أثر الحياة من جانب آخر، فالحياة غير المستقرة تفرض على أصحابها التنقل، كما أنها حياة بدائية طفولية تمضى لحظاتها مبعثرة متناثرة، ظهر كل هذا على الشعر إذ ظهر فى مجموعة من القصائد ذات المواقف المتعددة، التى قد تشدها القافية إلى إطار واحد هو القصيدة.

الطبعى أن يكون الشعر ابنًا لبيئته، فكما تطول الرحلة تطول القصيدة، ولكن فى النهاية فإن ما يهم المرتحل- الشاعر- أن تطوى له الأرض ليصل إلى النهاية، والأمر ذاته ينعكس على شعره كما أننا نلاحظ أن القصائد كانت عبارة عن مجموعة من المقطوعات التى يتنقل فيها الشاعر انتقالات فجائية من موضوع إلى مقطوعة تعبر عن موضوع آخر دون ربط. «لقد سادت المقطوعة وهى القالب الأول الذى نظم فيه الشعر العربى الجاهلى، فهو الشكل الذى يتيح لهم التعبير السريع حسب الضرورة والظروف التى ينظمون فيها... بل إن القصيدة العربية بالرغم من تواجدها إلا أنها لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات، متلاحمة تلاحمًا غير عضوى»[2]، وينم هذا الترابط غير العضوى عن عدم ترابط أو توحد على المستوى الفنى أو الشخصى.

ولكن هل يصبح حديث الشاعر عن قبيلته أمرًا يدل على توحده معها ؟

---

(١) المرجع السابق/ ١٧٥. الأمون: الذى يؤمن عثارها، الإران: التابوت العظيم، نصأتها: زجرتها، اللاحب: الطريق الواضح، البرجد: كساء مخطط، جمالية: ناقة تشبه الجمل فى وثاقة الخلق، الوجناء: المكتنزة، تردى: تعدو، السفنجة: النعامة، تبرى: تعرض، الأزعر: قليل الشعر، الأربد: الذى لونه لون رماد.

(٢) سيد حنفى (الدكتور) – الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته – القاهرة – دار الثقافة- ١٩٨١/ ٢٨.

إننا نرى أن حديث الشاعر عن قبيلته أمر يسير فى إطار الحديث عن النفس وعن همومها. فالقبيلة هى ذلك الكيان الذى يركن إليه الشاعر ليحتمى فيه من غوائل الزمن، وبالتالى فإنها محور هام من محاور الشعر، فهو حين يتحدث عنها لا يشعر أنه غيرى أو خارج عن الإطار الذى فرضته البيئة، فهو يستمد القوة منها، ويحاول أن يجد فيها معادلاً نفسيًا يواجه من خلاله الموت الذى يراه دائمًا حوله، عله يصل بها إلى الخلود، الأمر واضح وجلى للغاية فى معلقة عمرو بن كلثوم، خاصة عندما نجده يستخدم ضمير الجمع فى حديثه عن قوتهم القبلية.

إذ يحشد مجموعة من صفات القوة والبطش والجبروت ليرهب من يعاديه - يعاديهم - ومن المعروف فى علم النفس أن الإنسان الخائف يرفع صوته أثناء الكلام - أو الغناء - إن كان يسير وحيدًا، كى يعطى نفسه دفعة من الشجاعة والقوة وكأن هذا هو ما فعله عمرو بن كلثوم، فهل يحاول تحدى الموت ويأمل فى الخلود؟ إنه يتوحد هنا مع قبيلته، ولكننا نحس أنه يشعر بالوحدة لا التوحد.

فهذه مجموعة متفرقة من أبيات معلقته يتغنى فيها بالقوة:

ورثنا مجد علقمة بن سيف	أباح لنا حصون المجد دينا
وأنّا المانعون لما أردنا	وأنّا النازلون بحيث شينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوًا	ويشرب غيرُنا كدرًا وطينا
ملأنا البَرَّ حتى ضاق عنّا	وماءُ البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ الفطامَ لنا صبىٌّ	تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا[1]

لذا كان الفخر بالقبيلة أمرًا فى غاية الأهمية لدى الشاعر الجاهلى، فعلى الرغم من ذلك المضمون الجماعى إلا أننا نشعر بالفردية فيه، إنه يعبر بشكل تلقائى عما يشعر به تجاه الحياة. يؤيد هذا الرأى أن الشعر الجاهلى*(جميعه غنائى)، حيث أنه

(١) شرح المعلقات - معلقة عمرو بن كلثوم/ ٣٢٢، ٣٢٣.

ذاتى يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر أم يفخر أم حين يمدح ويهجو أو حين يتغزل أو يرثى، أو حين يعتذر ويعاتب أو حين يصف أى شىء مما ينبث حوله فى جزيرته [1].

إن القبيلة مثلت الشعور بالقوة لتحدى الموت - لا الانتماء الحقيقى - فإذا انتفى عنها ذاك الغرض فسيكون الرأى ما رآه ذو الإصبع العدوانى:

ماذا علىَّ ولو كنتم ذوى رحِمى … ألاَّ أحبكمُ إذ لم تحبونى

لو تشربون دمى لم يُرْوَ شاربكم … ولا دماؤكمُ جمْعا تُروِّينى [2]

ومن الغريب أن يتحول التشتت وعدم الترابط العضوى فى الشعر الجاهلى إلى قانون مفروض له احترامه بل وقداسته، فنحن نسمع مع مستهل الشعر العربى انصياع امرئ القيس لأحد تقاليد الشعر الموروثة إذ يقول:

عوجا على الطلل المحيل لأننا … نبكى الديار كما بكى ابن خذام

إن البداية الطللية التى فرضتها البيئة الشعرية على أبنائها منذ بواكير الشعر الجاهلى أصبحت موضوعًا له مكانته الخاصة، وصار هو البداية المحترمة لكل من أراد أن يقرض الشعر، ويؤكد ابن قتيبة على مجموعة من العادات الموروثة بقوله:

«وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بالديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق».

ثم يذكر بعد ذلك الرحلة المضنية ثم يبدأ فى المديح. ويعجب ابن قتيبة بمن اتبع هذه السبيل ويصفه بقوله «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل

---

(١) شوقى ضيف (الدكتور) - العصر الجاهلى ط٨- القاهرة- دار المعارف/ ١٩٠.

(٢) الأصفهانى - الأغانى أخبار ذى الإصبع العدوانى / ٣٦٢.

بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يُطِل فيمل السامعين»[1].

لقد قعَّد النقاد من أمثال ابن قتيبة وغيره، من خلال معرفتهم بالشعر العربي القواعد التي ينبغي أن يتبعها الشعراء، فمهما كان توجه الشاعر فإن عليه أن يبدأ بالأطلال، فالغزل والنسيب، وعليه ألا يطيل في غرض أكثر من غيره كي لا يمل السامع، على الرغم من أن هذا الانتقال من جزء لآخر في القصيدة ينافي أحد شروط عمود الشعر، وهو التحام أجزاء النظم والتئامها، لكن يبدو أنهم أرادوا (وصل هذه الأجزاء وكفى)[2].

إن هذا النص يعكس اهتمام النقاد القدامى بقضية وحدة الموضوعية والعضوية، إلا أننا نرى أنه من قبيل فرض ما ينبغي على الشعراء أن يسلكوه حتى يصبحوا من المجيدين.

وفي قضية الوحدة العضوية رأى الكثيرون من النقاد أن القصيدة الجاهلية خلت من هذه الوحدة[3]، وذلك نابع من تنقل العربي في الصحراء وحياته المشتتة، فعلى سبيل المثال يرى الدكتور أحمد النجار أن أغلب القصائد الجاهلية افتقدت الروابط التي تشدها بخيط النظام، إلا في بعض الأحيان حينما يصطنع الشاعر حسن التخلص من غرض إلى غرض، ويتحايل في تنسيق الأقسام حتى يخرجها كلا متشابك الأجزاء[4].

---

(١) ابن قتيبة – الشعر والشعراء – ج١/ ٨٠، ٨٢.

(٢) محمد غنيمي هلال (الدكتور) – النقد الأدبي الحديث – ط٣ – القاهرة – دار نهضة مصر – ١٩٧٩ ص١٦٦.

(٣) في هذه القضية راجع على سبيل المثال: محمد غنيمي هلال (الدكتور) – المرجع السابق/ ٣٧٤، أحمد أمين – فجر الإسلام/ ٥٨، سيد حنفي (الدكتور) – في الأدب الجاهلي/ ٢٨، أدونيس – مقدمة الشعر العربي/ ٣١.

(٤) أحمد محمد النجار – أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي – ط١ – الصدر لخدمات الطباعة – القاهرة –١٩٩٢ ص ٣٤٠.

ومن ناحية أخرى رأى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن هناك رابطًا عضويًا بين أبيات القصائد الجاهلية، وهو أن هذه الأغراض المختلفة لم تكن أكثر من وسيلة فنية مجازية يقصد الشاعر من خلالها التعبير عن قضايا أخرى عديدة كانت تشغله وتأخذ عليه تفكيره [1].

وإذا كان الدكتور وجيه يعقوب يقف إلى جوار فكرة إمكانية وجود «مقولة» تدور حولها القصيدة الجاهلية، فإننا نعتقد أن مثل هذه الآراء لا تجد سندًا من واقع حياة الإنسان الجاهلي، الذي كانت عقليته تمثل طفولة العقلية العربية التي تندهش من كل ما حولها فتشدها مظاهر الحياة من حولها، فيخرج الشعر ليعبر عنها في شكل مقطوعات تلتئم جميعًا في إطار القصيدة.

وكما فرض الواقع البيئي الشتات على أصحابه فانعكس على شعرهم تعددًا في أغراض القصيدة الواحدة، فرض عليه أن يقف البيت في القصيدة دون تواصل أو ارتباط مع ما يليه، إذ كان البيت كيانًا قائمًا بذاته.

فالشعراء الجاهليون الذين كانوا ينشدون شعرهم ارتجالاً أمام الجماهير كان لزاما عليهم ألا يجهدوا الملكة الاستماعية - إن صح التعبير - بأن ينتظر أن يتم المعنى في أكثر من بيت. لذا كان السبب المباشر وراء استقلال البيت بمعناه وإعرابه هو سيطرة الأمية وانتقال الشعر عن طريق الرواية الشفهية، والحاجة إليه في الحديث والخطابة والتوجيه، فاستغناء البيت الشعري عن غيره ييسر مهمة المتحدث كما ييسر عملية التلقي والحفظ [2].

كما أن حياة الصحراء تفرض على أبنائها السعي والجري خلف ما يكفل لهم استمرار الحياة، فالإنسان هنا يعيش وهو يعدو مسرعًا أمام شبح الموت والفناء

---

(١) وجيه يعقوب السيد (الدكتور) - من قضايا الشعر الجاهلي ط١ - مكتبة الآداب - القاهرة - ٢٠٠٠ - ص٩.

(٢) محمد حسن عبد الله (الدكتور) - أصول النظرية البلاغية ط٣ - القاهرة - مكتبة وهبة، ١٩٩٨ - ص٥٧.

فى هذه الصحراء مترامية الأطراف، فهو إن توقف ليتأمل فلن يجد ما يسد رمقه، وقد يكون فريسة سهلة لوحوش الصحراء، فكثيرًا ما شغل بهاجس الموت وكأنه صار فلسفتهم الوحيدة، فطرفة بن العبد يقول:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى　　　لكا لطول المرخى وثنياه باليدِ

إن الحياة التى يفسدها شبح الموت كـان مـن الطبعـى أن تلقـى بظلالها بهـذا الشكل المتعجل على الشعر، فالإنسان فى الصحراء مهمـا مـلأت الطبيعـة قلبـه جمالاً وأودعت فى نفسه شغفًا زائدًا بحلاوتها، إلا إنها تحمل إليه خوفًا شديدًا من أهوالها. فهو فى الصحراء لا يشعر بأى توحد أو تعاطف مع أى شىء، إنه يعيش وحيدًا، فكل ما حوله إلى زوال طالما أنه فى ذاته يمضى نحو الفناء فمـن الطبيعـى أن يصدر شعرا بلا توحد أو تواصل يذكر بين الأبيات.

من هنا قلت ظاهرة التضمين [١] فى الشعر الجاهلى، وعابه فيمـا بعـد النقـاد وكأنهم يجهلون السبب وراء قلته فيما تقـدم مـن شـعر سـوى أنـه أصـبح احـد التقاليد المقدسة [٢] .

إن التلقائية التى عبر بها الشعراء عـن أنفسهم كانـت تلقائيـة ولـدتها البيئـة الشعرية، كما لم يكن لهم فى الجاهلية علم بالفلسفات، ولم تـصلهم مـن أسـباب الحـضارة والـترف مـا يجعلهم قـادرين علـى الإبـداع الفلـسفى، حتـى العـرب

---

(١) التضمين عيب من عيوب القافية، وهو يعنى تمـام وزن البيـت قبـل تمـام معنـاه. راجـع حاشية الدمنهورى/ ١٦٨.

(٢) تتعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه فـى أصـل الإفـادة. وهـو عيـب مـن عيـوب القافية؛ لأنه يقضى على استقلال البيت ويفقده صفته المطلوبة باعتبـاره عنـصرًا مـستقلاً مـن حيث المعنى والمبنى. ومن أمثلته فى الشعر الجاهلى قول امرئ القيس:

فقلـت له لـما تمـطى بصلبـــه　　　وأردف أعجـازًا ونـاء بكلكـلِ

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ　　　بصبح، وما الإصباح منك بأمثلِ

ولقد رجعت إلى المعلقات فوجدت التضمين قد احتل منها مرتبة ضعيفة، إذ كان إجمالى عـدد أبيات المعلقات ٦٠١ بيتًا، ورد فيها اثنتى عشرة مرة، أى أنه سجل نسبة ٠٢,%.

الشماليين الذين لم ينقطعوا عن التأثيرات الحضارية الأجنبية.

غير أنه ينبغى ألا نبالغ فى تصور ما وصل إليهم من هذه التأثيرات، فقد كانوا لا يزالون فى طور السذاجة البدوية[(١)].

لقد كان الشعر تعبيرًا مباشرًا عن الحياة بكل أبعادها، لذا كان الطبعى أن يمارس من غير تكلف أو معاناة أو إمعان نظر فيما يقال. فكما كانت الحياة عفوية طبيعية خرج الشعر كذلك[(٢)].

علينا أن نضع فى عين الاعتبار أن ما وصلنا من الشعر لم يكن هو أول ما قيل ولكنه كان بداية النضج الشعرى، فالشاعر محدود الخيال بما حوله وليس محتاجًا لأن يتفنن ويلجأ إلى المعانى البعيدة، إنه يعبر تعبيرًا مباشرًا تحده البيئة بواقعها وماديَاتها لا تظهر فيه ملامح حضارية، فوصف مظاهر الطبيعة من نبات أو حيوان كان موجودًا فى الصحراء على الرغم من وجود بعض البيئات الزراعية القليلة فى شبه الجزيرة العربية، إلا أننا نجد الشعر الجاهلى ابنًا خالصًا لبيئته الصحراوية، وقلما شابه مظهرٌ من مظاهر البيئة الزراعية المترفة.

فكان الشعر الجاهلى مجموعة من التشبيهات اللصيقة بالبيئة والمستمد من كل ما يرونه ويسمعونه ويعيشون فى إطاره، فالجاهلى يتحدث بمعان متصلة اتصالاً حميمًا بواقع حياته وتنازعه للبقاء، وملتصقة بشدة بالمظاهر المادية التى تقع عليها عينه، فالفكرة التى تراوده لا تظهر كظل معنوى هاجس لا شكل ولا جسد له، بل تصطحب أبدًا مظهرًا من المظاهر الطبيعية، أو ترد بشكل آخر أو أشكال أخرى، وهذا ما انعكس على التشابيه والاستعارات فى الشعر الجاهلى[(٣)].

---

(١) التضمين عيب من عيوب القافية وهو يعنى تمام وزن البيت قبل تمام معناه. راجع حاشية الدمنهورى/ ١٦٨.

(٢) انظر السابق.

(٣) انظر السابق.

ومن خلال معلقتى امرئ القيس وطرفة على وجه الخصوص، نرصد صورًا متلاحقة من التشبيهات التى تنضح بها البيئة الصحراوية. عندما يتحدث امرؤ القيس عن فرسه أو عندما يتحدث طرفة عن ناقته، ففى إحدى لوحات الطبيعة يقول امرؤ القيس:

وقد أغتدى والطير فى وكناتها ... بمنجردٍ قيد الأوابد هيكلِ
مكرٍّ مفرٍّ مُقبلٍ مُدْبرٍ معًا ... كجلمود صخر حطه السيل من علِ
كميت يزل اللبد عن حال متنه ... كما زلت الصفواءُ بالمتنزلِ
على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كأن اهتزَامَه ... إذا جَاش فيه حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ
له أيطلا ظبىٍ وساقا نعامةٍ ... وإرخاءُ سرحانٍ وتقريبُ تتفلِ[1]

عند تناولنا هذه المجموعة من الأبيات نجدها فى حديثه عن فرسه إذ يشبهه فى سرعة جريه بالصخرة التى تنزل باندفاع شديد بسبب السيل من مكان مرتفع، ثم يشبه انملاس جسده واكتنازه وزل الغطاء من عليه بوقوع المطر، وزله من فوق الحجر الأملس الصلب ، كذلك يشبه تردد صوته فى صدره - صهيله المكتوم - بغليان القدر، وأخيرًا فإن فرسه له خصر كخصر الظبى، وساقاه طويلتان كساقى نعامة، وهو فى عدوه يشبه حركة الذئب والثعلب.

لقد وقفنا بنوع من التفصيل أمام هذه التشبيهات لنرى كم كانت منحوتة من واقعها، فهو لا يصف فرسه إلا بما يراه حوله لا يترك لخياله مجالاً ليصنع صورًا مبتكرة أو حتى يحاول أن يحمل صوره فلسفة خاصة به.

كذلك بتأمل بعض الأبيات التى وصف بها طرفة ناقته:

أمون كألواح الإران نصأتها ... على لاحبٍ كأنه ظهر برجدِ

(١) شرح المعلقات/ ١٤٦-١٥٢. يزل: يسقط، اللبد: ما يوضع على ظهر الفرس ليركب، الصفواء: الصفوان الحجر الصلب، المتنزل: المطر، الذبل: الضمور، جياش: جاشت القدر صوتها إذا غلت، اهتزامه: صوته، الحمى: حرارة الغيظ.

جمالية وجناء تردى كأنها سفنجة تبرى لأزعر أربد
كأن جناحى مضرحى تكنفا حفافيه شكا فى العسيب بمسرد
لها مرفقان أفتلان كأنما تمر بسلمى دالج متشدد (١)

كل هذه الصفات والتشبيهات التى أعطاها طرفة لناقته أملتها عليه البيئة.

لقد كان التشبيه هو عماد الأبيات السابقة بما يتمتع به من بساطة وبعد عن التعقيد والتركيب، إنه بسيط سريع مثل بساطة الحياة وسرعتها وتلقائيتها، إنه نقل واقعى للصورة.

لقد كان هذا الاعتماد على البساطة والتلقائية هو المرحلة الأولى لشعرنا العربى، والتى أطلق عليها بعض النقاد اسم "مدرسة الطبع". وكان لابد لها من التطور مواكبة لتطور الحياة ونفسية أصحابها، لذا ظهرت "مدرسة الصنعة".

لم يكن أصحاب هذا الاتجاه منفكين عن إطار الحياة التى يلهث أصحابها خلف الجرى نحو البقاء ومواجهة تحديات الموت، ولكنها نظرت نظرة أكثر أناة وروية، ولقد كان ظهورها ظهورا نفعيا، فلم يكن أصحابها على نفس الدرجة المتأزمة، لقد كانت نشأتها نشأة نفعية واضحة ، فقطبا هذه المدرسة هما أوس بن حجر والنابغة الذبيانى، كانا شاعرين فى بلاط الحيرة يمدحان النعمان بن المنذر (٢) . لقد ظهر المدح من أجل التكسب، إنها الفردية فى أوضح صورها تجليا، الفرد يمدح للتكسب والعيش. ولم نكن نجدها واضحة بهذا الشكل عند أصحاب مدرسة الطبع، الذين يمدحون أو يفتخرون بقبيلتهم فها هى ذى الفردية لا تحتاج إلى مشقة أو فلسفة خاصة لنصل إليها.

---

(١) معلقة طرفة -شرح المعلقات/ ١٧٥-١٨٠. تردى: تعدو، مضرحى: الأبيض من النسور، أزعر أربد: ذكر النعام الرمادى اللون، تكنفا: أحاط به، حفافيه: ما استدار حوله وأحدق به، العسيب: عظم الذنب، السلم: الدلوله عروة واحدة، الدالج: الذى يأخذ الدلو من البئر فيفرغها فى الحوض، متشدد: شديد.

(٢) شوقى ضيف - العصر الجاهلى/ ٤٦.

من أهم ما يسم هذه المدرسة ظهور أثر العناية وإعمال الذهن لتدبيج القصائد، فالشاعر يعرض القصيدة على نفسه مرارًا فيغير كلمة بأخرى، أو يبدل معنى بغيره، وقد يحذف أو يضيف بيتًا أو أكثر. وهنا أيضًا فرضت البيئة نفسها على أبنائها، فشاعر البلاط عليه أن يصل إلى حد الكمال المنشود لدى الممدوح ليظفر بعطاياه.

وكان زهير بن أبى سلمى أحد أبرز أبناء هذه المدرسة وأشهرهم، إذ أنه تعلم وورث تقاليد هذه المدرسة، فروى بذورها ونماها حتى جاء شعره متسقًا مع ما ورثه، وحددت قصائده أو حولياته ملامح المدرسة تمامًا، وأوضحت الفرق بين الطبع والصنعة أو التكلف كما يقول ابن قتيبة «والمتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة». وكان الأصمعى يقول: «زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين» [(١)].

لقد عكف الشعراء فى هذه المدرسة على شعرهم ينقحونه ويهذبونه فتغير طبع الشعر، وانتقل من السهولة واليسر فى الأبيات التى كانت تأتى سلسة على لسان أصحابها متوحة من بئر الواقع البيئى، إلى الصناعة والتكلف والجهد وإجالة النظر فيما يقال، فقل التشبيه الآلى إلى ما هو أقوى، فازداد ظهور الاستعارة والتشبيه التمثيلى. «والاستعارة عند البلاغيين القدماء تأتى مرحلة بعد التشبيه، وتحتاج إلى جهد فنى فى صياغتها أكثر مما يحتاج إليه التشبيه...فعملية الاستعارة عملية معقدة لأنها تتم على مرحلتين: مرحلة التشبيه أولاً ثم مرحلة تحويل التشبيه إلى استعارة بعد ذلك» [(٢)].

---

(١) ابن قتيبة - الشعر والشعراء ص٨٣، ٨٤.

(٢) يوسف خليف (الدكتور) دراسات فى الشعر الجاهلى - القاهرة مكتبة غريب - ١٩٨١ ص٨٧.

مما لا شك فيه أن هذا التطور الذى أحدثته مدرسة الصنعة من خلال التركيز والإمعان فيما يقال من شعر قد أضاف إلى التقاليد الفنية نهضة كان لا بد منها، وتوسيعًا للمجرى الضيق الذى سار فيه شعر المطبوعين، فمجموعة التقاليد التى فرضت على بنية القصيدة والتى ورثها الشعراء الجاهليون لم تصلنا أوليتها، إذ كان ما وصلنا من شعر موسومًا بالتقليد لمجموعة من التقاليد جاءت من السابقين الذين لم يصلنا شعرهم، والتقليد يتنافى بعض الشىء مع الطبع. «هذه المصطلحات التى كان يتقيد بها الشاعر الجاهلى تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرًا فى صناعة شعره يصنعه كما يريد، فإن حريته كانت معطلة إلى حد ما»[1].

ومما يؤكد ذلك مطلع معلقة عنترة الذى صرح فيه أن من سبقه من الشعراء لم يتركوا شيئًا جديدًا يأتى به:

هل غادر الشعراء من متردَّم[2] أم هل عرفت الدار بعد توهُّمِ

إذ لم يكن الشعرفى صورته التى وصلنا بها خاليًا من الصناعة، لكنه كان مقدمة للصنعة التى بدأت فى الوضوح عند أوس بن حجر ومدرسته، كما أن الألقاب التى عرف بها شعراء الجاهلية تصور هذا التصنع كما يذكر ابن قتيبة[3] أن النابغة سمى بذلك لنبوغه فى شعره، كما سمى المرقش باسمه لتحسين شعره وتنميقه. ومن هنا نستطيع أن نقول إن الصنعة وجدت فى الشعر الجاهلى، وأن أثرها ظهر فى الشعر، ولكنه تفاوت بين مدرستى الطبع والصنعة، ففى مدرسة الطبع وعلى رأسها امرؤ القيس كانت الصورة أكثر تلقائية، كما أنها أقرب إلى واقعها الذى خرجت منه، وهى تبرز غالبًا من خلال التشبيهات وتراكمها.

---

(١) شوقى ضيف (الدكتور) – الفن ومذاهبه فى الشعر العربى ص١٩.

(٢) المتردم: الموضع الذى يسترقع ويستصلح لما اعتراه من الوهن، والتردم أيضًا هو ترجيع الصوت مع تحزين.

(٣) ابن قتيبة – الشعر والشعراء ص١٧٣.

أما مدرسة الصنعة وعلى رأسها زهير ابن أبي سلمى فإن الصورة فيها كانت أيضا منتزعة من البيئة، لكنها كسيت برداء من التنميق والتدقيق الذى غلبت فيه الاستعارة على التشبيه [1] . فعند إحصاء نسبة التشبيه مقارنة بعدد الأبيات فى معلقة امرئ القيس، كان٤١,٩٧ %. أما الاستعارة فكانت نسبتها ١٤,٨%. أما في معلقة زهير فكان التشبيه يشكل نسبة ١٤,٢٨% بينما قفزت الاستعارة إلى ٣٣,٣%.

والفرق واضح بين التشبيه والاستعارة؛ إذ أن التشبيه قد يكون مجرد لقطة تطابق فيها شيئان فى ناحية من النواحى كاللون أو الهيئة أو الحركة، وهو فى أفضل أشكاله تشبيه تمثيلى ينتزع فيه وجه الشبه من متعدد، وقد ورد هذا فى معلقة امرئ القيس كخطوة نحو التطور الطبيعى - سبع مرات فقط من جملة تشبيهاته- لكننا وجدنا الأمر يختلف كثيرًا عند زهير، الذى راح يعمق صوره فيعمد إلى تفصيلها عن طريق الاستعارة التى حققت نسبة مرتفعة فى شعره تعكس مدى تطور البيئة الشعرية، فهو وإن حافظ على مجموعة التقاليد الموروثة إلا أنها لم تكن تكبله تماما فى وصف ما أراد.

ظهور الإسلام وأثره:

لأن الشعر هو الفن الأول عند العرب، فقد كانت له قوانينه وقواعده الدقيقة التى لا يخرج عنها كافة الشعراء، وإن حدث انحراف بسيط فقد كان يجب أن يوثق ممن لديهم دراية بهذه الصناعة، ويكون هذا الانحراف إضافة جديدة تظهر تدريجيًا بسبب نمو حياة الشعر والشعراء وتطورها.

---

(١) قمت بإجراء إحصاء لعدد مرات ورود الاستعارة والتشبيه فى معلقتى امرئ القيس وزهير، فوجدت أن معلقة امرئ القيس عدد أبياتها ٨١ بيتًا ورد فيها ٣٤ تشبيهًا أى بنسبة٤١,٩٧ % ، أما الاستعارة فوردت ١٢ مرة كانت نسبتها ٨ , ١٤ % ، أما معلقة زهير فعدد أبياتها ٦٣ بيتًا ورد التشبيه فيها ٩ مرات، أى بنسبة ١٤,٢٨% ، أما الاستعارة فوردت ٢١ مرة أى بنسبة ٣٣,٣%.

عندما ننتقل إلى صدر الإسلام وتتحول الحياة إلى شكل جديد، يبدأ الشعراء فى استلهام دينهم الجديد؛ إذ ظهر الشعر مع بداية الدعوة دفاعًا عن النبى ﷺ والعقيدة الجديدة، وجاء هذا الشعر على ألسنة الشعراء الذين هم شعراء مخضرمون، عاصروا الجاهلية ونشأوا فى أحضان البيئة الأولى للشعر، فطبعتهم بطابعها. لكننا نجد تغيرًا يظهر فى الموضوع؛ كأن يتغير من الدفاع عن القبيلة إلى الدفاع عن العقيدة ضد المعادين لها، «فكان بعضهم يهجو قريشًا بالمعانى الجاهلية المألوفة، وكان بعضهم يهجوها بمعانٍ إسلامية جديدة»[1] .

ويتضح التأثر بالإسلام عند شاعر من أشهر شعراء الجاهلية وهو لبيد بن ربيعة، الذى اختلف شعره من حيث المعانى الإسلامية التى أضفاها على شعره كأن يفتتح إحدى قصائده مبتعدًا عن البداية الطللية أو الخمرية فيقول:

إن تقوى ربنا خير نفَلْ ... وبإذن الله ريثى وعجَلْ

أحمدُ الله فلا نِدَّ له ... بيديه الخير ما شاء فعَلْ[2]

مما لا شك فيه أن هذا المطلع جديد فى شكله ومضمونه، لكننا ما إن نتابع هذه القصيدة نجد فيها نفس الصور القديمة، فهو يصف الناقة كما كان الأمر من قبل، وهو مغرم بالصور البدوية الأصيلة حيث تربى ونشأ.

إذن فلقد زود الإسلام البيئة الشعرية بمعان جديدة جاء بها، فأصبحت القصيدة موجهة ومهدفة لخدمة الدعوة.

إن الشعر فى ظل التوجيه والتحجيم فى إطار الدفاع عن الإسلام والدعوة له بالإضافة إلى ما فرض عليه من قيم أخلاقية واجتماعية لا ننتظر منه تطورًا يمكن رصده.

---

(١) يوسف خليف (الدكتور) – تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى القاهرة – دار الثقافة ١٩٩٠ص٢٠.

(٢) زكريا عبد الرحمن صيام – شعر لبيد بن ربيعة بين جاهليته وإسلامه – القاهرة – دار الشعب ١٩٧٦/ ٩٥.

ولكن الواضح فى شعر هذه الفترة هو التزاوج بين القديم والجديد، ففى القصيدة التى اعتذر بها كعب بن زهير للنبى ﷺ يتضح الأمر؛ إذ بدأ كعب قصيدته بالغزل وظعن المحبوبة، ثم الحديث عن الناقة والرحلة فهو يبدؤها بقوله:

بانت سعاد فقلبى اليوم متبولُ ... متيَّم إثرُها لم يُفدَ مكبولُ
وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا ... إلا أغنُّ غضيضُ الطرفِ مكحولُ

وبعد حديثه عن هذه الظعينة يتحدث عن ناقته وقوتها إلى أن يظهر الخيط الجديد فى نسيج القصيدة وهو أثر الإسلام، إذ بدأ فى مدح الرسول ﷺ بصفات جديدة لم توجد من قبل:

نبئت أن رسول الله أوعدنى ... والعفو عند رسول الله مأمولُ
مهلاً هداك الذى أعطاك نافلة الـ ... ـقرآن فيها مواعيظٌ وتفصيلُ(١)

لقد أصبحت البيئة الجديدة انتقالاً وتمازجًا بين عناصر قديمة سمح بها الإسلام، تدفقت فيها كل أشكال القصيدة الجاهلية التى ألفها الشعراء فاستمدوها من بيئتهم الأصلية مع ما جاء مع التيار الإسلامى والبيئة الجديدة التى لم يعرفها أحد من قبل، فاستمد الشعر منها معانى جديدة ظلت فى وجود النبى وخلفائه الراشدين.

وحتى شعر الفتوحات الإسلامية كان محور الشعر فيها مدح النبى والإسلام والإشادة بالأبطال الفاتحين فى عهد الفتوحات، من مثل قول عمرو بن معد يكرب الزبيدى الذى كان من أبطال الجاهلية وفرسانها ثم أسلم:

والقادسية حين زاحم رستم ... كنا الحماة بهن كالأشطان
الضاربين بكل أبيض مخذم ... والطاعنين مجامع الأضغان(٢)

ومن الفتوحات انطلق الإسلام من أعماق الجزيرة العربية إلى آفاق العالم

---

(١) سيرة ابن هشام – ج٤ ص٥١٠.
(٢) شوقى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ط٨ – القاهرة – دار المعارف ١٩٧٨ص٦٢.

القديم بحضاراته وثقافاته، الأمر الذى بدأ فى تغيير البيئة رويدًا رويدًا بدخول العناصر الأجنبية التى انضوت تحت لواء الإسلام، بالإضافة إلى «تغير بيئات الشعر فى توزيعها الجغرافى عما كانت عليه فى العصر الجاهلى نتيجة لاتساع رقعة الدولة... وهجرة جماعات كبيرة من القبائل العربية إلى البلاد المفتوحة واستقرارها بها، ثم انتقال حاضرة الخلافة من الحجاز إلى الشام» [(١)].

إذن نستطيع تلخيص القول عن البيئة الجديدة للشعر فى عهد النبى ﷺ والخلفاء الراشدين بما يأتى: إن نزول الآيات التى فيها نوع من بغض الشعر كقوله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ﴾ [الشعراء:٢٢٤]، ﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ﴾ [يس:٦٩]، أو على لسان النبى ﷺ: «**لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحًا حتى يريه خيرٌ له من أن يمتلئ فمه شِعْرًا**». (البخارى - كتاب الأدب/ ٧١). إن مثل هذه النصوص جعلت الصحابة يبتعدون عن نظم الشعر، بالرغم من علمهم بأنه ليس محرمًا أو مكروهًا على إطلاقه.

إلا أننا وجدنا أن ما نظم من الشعر فى هذه الفترة كان للدفاع عن النبى ﷺ والدعوة ضد الكفار الذين آذوا الرسول بألسنتهم، فبرز لهم حسَّان بن ثابت مدافعًا، ولاحظنا أن شعره ظل جاهليًّا فى طريقة نظمه حين بدأ بالغزل، كذلك فإنه عندما هجا سار على النمط المعروف قديما حيث التركيز على المثالب، ولقد وجَّهه الرسول إلى أبى بكر ليسأله عن مثالب قريش وقال له: «**اذهب إلى أبى بكر فهو أعلم بمثالب القوم**».

وهذا الهجاء اقتصر على دفع الفضائل والبطولات، أو كسر نزعة الفخر، لذا لاحظنا أن القصيدة لم يحدث لها أدنى تغيير إلا بزيادة معانٍ إسلامية إلى معانى الفخر.

أما فى عهد الخلفاء الراشدين فلقد دأب الخلفاء على اتباع سُنَّة النبى ﷺ، وحرصوا على ألا يخرج الشعر عن معانيه الإسلامية، بل لقد كان الشعر أقل شأنًا فى عهدهم فلم يحظ باهتمام أحد منهم.

---

(١) شوقى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ط٨ – القاهرة - دار المعارف ١٩٧٨ص٦٢.

نضيف إلى ذلك أن المسلمين انصرفوا باهتمامهم نحو الفتوحات فكان شعر تلك الفترة منصبًا على فرحتهم بالانتصار والفتح والإشادة بأبطال المسلمين، ولم تتعدَّ الزيادة أو التجديد فى الشعر حدود بعض الألفاظ والمعانى الإسلامية كالجهاد والجنة والنار [(١)].

عندما تحول الأمر إلى الأمويين حدث تغير واضح فى بيئة الشعر، صحيح أنه لم يكن انتقالاً مفاجئًا لكنه انتقال سريع، فإذا كان تأسيس الكوفة والبصرة أيام عمر بن الخطاب لتكونا معسكرين، إلا أن انقسام الجيش فيهما إلى قبائل أعاد العصبية التى ظهرت بوضوح منذ بداية الخلافة الأموية، إذ كانت المدينتان من مصادر المعارضة لوجود الشيعة والخوارج؛ لذا نجد أن الدولة الأموية لعبت فيها بذكاء دور المحرض لإذكاء لنار العصبية التى وجدت بين القبائل منذ أيام عمر بن الخطاب، وذلك لكى ينصرف أهلها عن السياسة، من هنا ظهر شعر الهجاء والنقائض التى تبادل فيها الشعراء الهجاء فى شكل مناظرات، وبرزت مرة أخرى وبوضوح العصبية القبلية القديمة، فجاء الفخر والهجاء الجاهليان وقد بعدا كثيرًا عن المعانى الإسلامية وراحت تزكو العصبية، وأخذ الشعر يرتد إلى بيئته الأولى، فنسمع جريرًا أحد أعلام النقائض (الفرزدق - جرير - الأخطل) يهجو الفرزدق بقوله [(٢)]:

إن الفرزدق أخزته مثالبه ... عبد النهار وزانى الليل دباب .

كذلك عندما يفخر بقبيلته فإنه يعد نفس المناقب التى يفخر بها الجاهليون، وقلما يعتد بما أضفاه الإسلام فهو يقول مفتخرًا على سبيل المثال:

لقومى أوفى ذمة من مجاشع ... وخير إذا شل السوام المصبح

---

(١) راجع الفكرة فى: الزيات (الدكتور) تاريخ الأدب العربى/ ٧٨ وما بعدها، سيرة ابن هشام ج٤/ ٥٩٠ وما بعدها.

(٢) ديوان جرير ص٤٣.

تخف موازين الخنائى مجاشع ... ويثقل ميزانى عليهم فيرجح[1]

وكما مضى الهجاء فى تتبع ما كان عليه سابقًا فى البيئة الأصلية، مضى المدح على الرغم من الانتقال من الجزيرة إلى الشام، وهو انتقال من بيئة صحراوية إلى أخرى حضارية تزخر بمظاهر الترف والجمال، لكن شعر المدح ازدهر فى هذه البيئة الجديدة باعتباره وسيلة من وسائل الدعاية لدولة بنى أمية وأحقيتها بالخلافة، فالخلفاء الأمويون كانوا عربًا يقدرون الشعر ويتذوقونه ويجزلون العطاء للشعراء؛ إغراءً لهم وتشجيعًا على مدحهم من ناحية، ولرفع شأن دولتهم من ناحية أخرى، فأصبح المدح حرفة هذه البيئة الجديدة فجمع مفهومًا دينيًّا إسلاميًّا بالإضافة إلى البعد السياسى فى الأحقية بالخلافة، ثم ما ورثه من معانى المدح القديمة من كرم وشجاعة وقوة، لكننا لا نكاد نرى أثرًا لتلك البيئة الجديدة – حضاريًا – إذ احتفظت قصيدة المدح غالبًا بالبداية الطللية أو الغزلية، مثل قول الأخطل فى مدح الوليد بن عبد الملك إذ يبدأ قصيدته بقوله:

حىِّ المنازل بين السفح والرحبِ ... لم يبق غير وشوم النار والحطبِ

وعقر خالدات حول قبتها ... وطامس حبشى اللون ذى طببِ

ويمضى الأخطل فى الحديث عن الطلل لينتقل إلى حديث الغزل:

من كل بيضاء مكسال برهرهةٍ ... زانت معاطلها بالدر والذهبِ

حوراء عجزاء لم تقذف بفاحشةٍ ... هيفاء رعبوبة ممكورة القصبِ

ثم ينتقل إلى الحديث عن المدح والحديث عن الناقة ثم العودة إلى المدح، فهو بعد أن ينتهى من غزله يقول مادحًا:

إن الوليد أمين الله أنقذنى ... وكان حصنًا إلى منجاته هربى

---

(١) ديوان جرير: شرح وتقديم مهدى محمد ناصر الدين ط٢١ بيروت – دار الكتب العلمية – ١٩٩٢. ص٨٥. شل: قاد، السوام: الماشية، الخنائي: الذين لا يعدون ذكورًا ولا أناثًا.

فآمن النفس ما تـخشى ومولـهـا   قذم المواهب من أنوائه الرغبِ[1]

إننا نجد فى هذا المدح تداخلاً بين معـان إسـلامية – أمـين الله – مـع مـا فـى الكلمة من إثبات أحقية الوليد وبنى أمية بالخلافة، فهـو الـذى ائتمنـه الله علـى الأمة بالإضافة إلى تلك الصفات المعروفة سـابقًا فـى البيئـة البدويـة مـن الكـرم وإغاثة الملهوف.

ويزخر شعر المديح فى هذه البيئة بذلك التزاوج فى النسيج الفنـى للقـصيدة بين الخيوط الإسلامية والجاهلية، أما المظاهر المادية للحياة فلم تكن ذات حظ فى الشعر إذ ذاك، إلا أننا نجد أن بعض الألفاظ الأجنبية قد دخلت إلى الـشعر علـى استحياء، منها ما ورد فى شعر جرير:

إذا افتخروا عدوا (الصبهبذ)[2] منهم   وكسرى وآل الـهرمـزان وقيصـرا

وقوله:

كـاد مـجيب الـخبث تلقى يـمينه   (طبرزين)[3] بين مقبضا للمفاصل

لم يكن انتشار الألفاظ الأجنبية أمرًا سائدًا فى الشعر فما زالـت العربيـة ذات سيادة وقوة؛ إذ كانت محل اهتمام الدولة التى لم تسمح بالسيطرة الأجنبية الوافدة على العرب.

فكانت أكثر ما أثرت فيه الثقافة الجديـدة مجـال المعـارف التطبيقيـة كالزراعـة وتخطيط المدن وعمارة المبانى، كذلك بدأ العرب يتعرفـون علـى بعـض المعـارف البحتة كالمنطق والفلسفة التى استفادوا منها على مستوى المناظرات والمجـادلات،

(١) ديوان الأخطل، شرح مهدى ناصـر ط١ بـيروت – دار الكتـب العلميـة – ١٩٨٦، ص ٣٠، ٣٢ الطامس:الرماد، الحبـشي: الأسـود، طبـب: مفردهـا طـب وهـو الخـط، البرهرهـة: البراقة، الرعبوبة: الممتلئة الجسم، ممكورة القصب: ممتلئة الساق، قذم: العطاء الكثير، الرغب: الكثرة الواسعة.

(٢) ديوان جرير ص١٨٢ الصبهبذ: قائد الجند، وهى لفظة فارسية.

(٣) ديوان جرير ص٣٢٩ طبرزين: الفأس من السلاح، وهى لفظة فارسية.

كما كان في بيئة الشيعة والخوارج الذين كثيرًا ما بنوا شعرهم على الحجج والقياس العقلي، فمثلاً نجد الكميت بن زيد شاعر الشيعة يجادل بني أمية في أحقية آل علي بالخلافة فيقول:

بخاتمكم غصبًا تجوز أمورهم ... فلم أر غصبًا مثله يتغصبُ
وجدنا لكم في آل حاميم آيةً ... تأولها منا تقيٌ ومُعربُ
وفي غيرها آيا وآيا تتابعت ... لكم نصب فيها لذي الشك منصبُ
وقالوا ورثناها أبانا وأمَّنا ... وما ورَّثتهم ذاك أمٌّ ولا أبُ
ولكن مواريث ابن آمنة الذي ... به دان شرقيٌ لكم ومغربُ
يقولون لم يورث ولولا تراثه ... لقد شركت فيه بكيل وأرحبُ
وعك ولخم والسكون وحمير ... وكندة والحيان بكر وتغلبُ
وما كانت الأنصار فيها أذلة ... ولا غيبًا عنها إذا الناس غُيَّب[1]

لقد كان كل من اشتهر من شعراء في الدولة الأموية من العرب الأقحاح، فالأخطل من قبيلة تغلب، وجرير والفرزدق من قبيلة تميم، وعمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل الأكبر قرشي من بني مخزوم. ولقد كانت مواطن هذه القبائل هي الجزيرة العربية وسكنها هؤلاء الشعراء لكن من نزح منهم إلى الشام فيما بعد كان لغرض المدح، مما يعني أن نشأتهم كانت في البيئة الأصلية للشعر مما انعكس على شعرهم فاتسم بالكثير من سمات القصيدة الجاهلية من محافظة على المقدمات الطللية والغزلية ووصف الناقة والصحراء، ثم الخروج إلى المدح إن كان ذلك هو الغرض.

كذلك الحفاظ على شكل الشعر الجاهلي من ألفاظ صعبة والمحافظة على الأوزان الشعرية والقوافي. لقد بقي الشعر سجلاً للعربية التي احتفظت بمكانتها

(١) شوقي ضيف (الدكتور) العصر الإسلامي. ص ٣٢٦، ٣٢٧.

المرموقة هى وأبناؤها تدعمهم الدولة على الرغم من أن العرب اندمجوا مع الموالى منذ أيام الفتوح الأولى، فقد ساكنوهم وتزوجوا منهم ثم عربوهم، فأصبحوا موالى لهم وأدخلوهم فى عداد قبائل العرب – ولاء – وكأن العرب أرادوا فى ذلك الوقت أن يمحوا أى قوة أو سيطرة أخرى، إذ لم يكن لغيرهم أى حق فى ذكر أصولهم الأجنبية والافتخار بها، حتى وإن كانوا أصحاب حضارة عريقة، وبالرغم مما عرف من ظهور اللحن بين العامة، إلا أننا نجد اللغويين انبروا للدفاع عن العربية، كذلك عنى الخلفاء بتأديب أولادهم للحفاظ على ألسنتهم من شيوع اللحن.

من هنا فإننا نجد أن هذا التحول الثانى فى بيئة الشعر قد أثر عليه بشكل جديد، فبعد أثر الإسلام نجد أثر الثقافة الأجنبية – بداية – فى ظهور بعض الألفاظ، كذلك الاستفادة إلى حد ما بالجدل والمنطق.

كذلك أثرت الناحية الاقتصادية فى بيئة الشعر إذ أنه لما كثرت البلاد المفتوحة واتسعت رقعتها زادت الأموال وتدفقت على خزائن الدولة، مما زاد من ثراء الكثيرين خاصة أهل المدن كالحجاز والبصرة والكوفة، والتى سبق أن قلنا إن الدولة الأموية حاولت شغل أهلها عن المشاركة فى الحياة السياسية، إذ كانت مصدر إزعاج واضطراب للدولة الناشئة، فكان إغراقها بالأموال حلاً مناسبًا ارتأته الدولة، وصاحب الغنى والثراء ظهور المغنين وشعراء الغزل اللاهى، الذين بدءوا فى نظم ذلك النوع من الغزل الصريح، وعلى رأس هذه المدرسة عمر بن أبى ربيعة الذى وهب حياته كلها لهذا النوع من الغزل، حتى أن سليمان بن عبد الملك يسأله (ما يمنعك من مدحنا قال: إنى لا أمدح الرجال، إنما أمدح النساء)[1].

لقد عاد الغزل على يديه كما كان فى سابق عهده (وكأنه فى ذلك يحاكى امرأ

---

(١) الأغانى – أخبار عمر بن أبى ربيعة ص٤٠.

القيس فى معلقته إذ يصف بعض مغامراته)[1]. إذن لقد بدأ ظهور الغزل اللاهى الذى يذكر فيه الشاعر بعض جلساته المريبة إلى محبوبته وما إلى ذلك مما حرمه الإسلام، فاختفى مع بدايته وحتى عهد الخلفاء الراشدين، فلما جاءت دولة بنى أمية لم يعد هناك إلزام ولا قيود كتلك التى كانت فى صدر الدولة الإسلامية، فازدهر هذا النوع من الغزل وفتح الباب من جديد أمام كل من أراد أن يتغزل

إن الشعر حتى نهاية عهد بنى أمية ظل محافظًا على السمات الأصلية للشعر منذ الجاهلية؛ إذ ظل (واحدًا فى مظهره وجوهره ونوعه حتى أواخر عهد بنى أمية والتأثير الذى ناله من الموالى والسياسة والحضارة والدين لم يعطفه إلى طُرَف جديدة وإنما وسع فى معانيه ومناحيه)[2].

إنها نفس الأغراض بل الكثير من المعانى والألفاظ كلها تسير على نفس الطريق، ويجمع الكثير من النقاد على بطء التطور الشعرى فى العصر الأموى إلا من ناحية بعض المعانى[3].

كانت هذه هى البيئة الشعرية وأثرها على الشعراء فى الفترة السابقة على الفترة موضوع الدراسة.

---

(١) شوقى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ص٣٥٤.

(٢) الزيات(الدكتور) –تاريخ الأدب العربى ص ٧٩.

(٣) راجع لمن أثبت هذا الرأى: الكفراوى الشعر العربى بين التطور والجمود ص٦٥، إيليا حاوى – فن الوصف ص١٣٥، عز الدين إسماعيل (الدكتور) فى الشعر العباسى الرؤية والفن ص ٣٠٢.

البيئة الجديدة وأثرها على الشعر والشعراء :

ظهرت الدولة العباسية بعد مجموعة من الثورات المتعددة التى قامت ضد بنى أمية من الشيعة، والذين انضم إليهم فئات من الموالى الذين شعروا بالقمع والاضطهاد من قِبَل الأمويين، أولئك الذين حرموهم من المساواة بالعرب وراحوا يحاولون محو هوياتهم أو جنسهم بإدماجهم مع العرب، ولكنهم مع ذلك حرموا مما كان للعرب فكان من الطبعى أن تكثر مطالبتهم بالعدل الاجتماعى وأن يطمحوا إلى حكام جدد يقرون فيهم مبادئ الإسلام الذى يوجب المساواة.

من هنا كانت الدعوة السرية التى بدأها أبناء على وشيعته وناصرهم أبناء عمومتهم العباسيون، وما تلبث أن تنتقل الزعامة من أبناء على لأبناء العباس، وذلك عندما أوصى أبو هاشم بن الحنفية بانتقال الإمامة إلى محمد بن على بن عبد الله بن العباس، وهنا بدأ تنظيم الدعوة العباسية سرًّا، ومعها بدأ ظهور الدور الخطير والهام للموالى وعلى رأسهم الموالى من الفرس، عندما كانت خراسان هى أقوى مراكز الدعوة لبنى العباس، فنجد أشهر وأهم الأسماء من الموالى الفرس كبكير بن ماهان وأبو سلمة الخلال الذى قاد الدعوة فى موطنه، وبدأت الحرب ضد بنى أمية، وتم تتبع آخر خلفائهم (مروان بن محمد)، وظل العباسيون فى تلك الفترة السرية للدعوة لا يذكرون أنهم طلاب خلافة؛ كى لا تجتمع ضدهم ثورة شيعية مع ما بقى من أبناء الأمويين وأنصارهم، خاصة وأنهم مازالوا فى طور ضعف، فهم فى هذه الفترة استمدوا قوتهم من قوة الشيعة على المستويين الشعبى والعسكرى؛ لذا فقد كانوا يأخذون البيعة بطريقة لا تثير حفيظة أبناء عمومتهم، فهم يأخذونها لإمام رضا من آل البيت النبوى، إلى أن استتب لهم الأمر وأعلنوا نواياهم وأمسكوا بزمام الأمور وأجبروا القواد الذين كانوا يدعون للعلويين بالخلافة على مبايعتهم كما حدث من ضغط أبى العباس السفاح على أبى سلمة الخلال كى يبايعه، وراح فى خطبته الأولى يقنع الناس

بأحقية البيت العباسى على البيت العلوى[1]، وانطلق الجيش العباسى للقضاء على آخر فلول الأمويين. واتخذ العباسيون من العراق مقرًا لحكمهم بدلاً من الشام، وبعد تولى المنصور مقاليد الحكم بدأت تحدث بعض الاضطرابات فى الهاشمية، وهى عاصمة الخلافة منذ أيام السفاح، فراح يلتمس أرضًا جديدة يبنى فيها حاضرة الخلافة فى عام ١٤٤ هـ، ثم تم بناء بغداد سنة ١٤٦ هـ على الضفة الغربية لدجلة يحيط بها من الشرق نهر بوق فهى بين نخل وقرب الماء (فإن أجدب طسوج وتأخرت عمارته كان فى الطسوج الآخر العمارات وأنت يا أمير المؤمنين على الصراة، تجيئك الميرة فى السفن من المغرب فى الفرات وتجيئك طرائف مصر والشام وتجيئك الميرة من الصين والهند والبصرة وواسط فى دجلة، وتجيئك الميرة من أرمينية وما اتصل بها فى تأمرا حتى تصل إلى الزاب، وتجيئك الميرة من الروم وآمد والجزيرة والموصل فى دجلة وأنت بين أنهار لا يصل إليك عدوك)[2].

لقد كانت تلك المنطقة موئلاً لحضارات متعددة كانت تلتقى بها قبل الإسلام، كالكلدانية والفارسية والآرامية، كما انبثت حولها أديرة كثيرة، وكان تحول مقر الخلافة إليها قد جعلها محط أنظار كافة أقطار الدولة، فيمم نحوها الشعراء والأدباء والمغنون وضجت بالحياة الرغدة، إذ انتشرت فيها القصور والبساتين والمتنزهات، وظهرت الحراقات (السفن) بديعة الصنع على صفحات دجلة، لقد كان تحول الخلافة من دمشق إلى بغداد التى كانت تقع على مرمى الرؤية من

---

(١) تاريخ الطبرى – جـ٧ ص٤٢٥ فى خطبة السفاح الأولى بعد ما أعلنت دولة العباسيين والتى ذكر فيها للناس: (بنا هدى الله الناس بعد ضلالتهم، وبصرهم بعد جهالتهم... وأظهر بنا الحق). واستكمل داود بن على الخطبة بسبب وعكة السفاح مبررًا الثورة على بنى أمية بقوله: (إن بنى أمية آثروا فى مدتهم وعصرهم العاجلة على الآجلة والدار الفانية على الدار الباقية، فركبوا الآثام، وظلموا الأنام وانتهكوا المحارم).

(٢) الطبرى – تاريخ الطبرى جـ٧ ص ٦١٧. طسوج: جانب أو إقليم.

حدود الدولة الفارسية التاريخية – بالإضافة إلى أن قيام الدولة العباسية على أكتاف الفرس– إيذانًا بغلبة هذا العنصر على البيئة خاصة عندما نجد أنه قد تم الاعتراف الرسمى بالفرس[1] كان نصرًا أساسيًا ومؤثرًا حضاريًا يحتذى فى القصور كما فى السياسة وفى اللغة كما فى الفن.

بعد تولى المنصور -المؤسس الحقيقى للدولة- نجد الفتن تزداد، فهناك ثورة عمه عبد الله بن على شمال العراق، إذ كان موفدًا لحرب البيزنطيين فوجه إليه المنصور أبا مسلم الخُراسانى، وانتصر أبو مسلم بعدما فرَّ عبد الله إلى أخيه سليمان والى البصرة وأقام عنده، وراح يستعطف المنصور حتى كتب له كتاب أمان، فلما قدم إليه حبسه المنصور ومات فى حبسه. وبعد ذلك فتك المنصور بأبى مسلم الخُراسانى خوفًا من ثورته، وبعد مقتله ظهرت فرقة الخزمية مطالبة بالثأر له، بالإضافة لكل هذه الثورات كانت ثورات الشيعة التى لم تكن تهدأ سرًا أو علنًا، وكانت هاتان الدعوتان (العباسية والعلوية) تقومان على أحقيتهما بالخلافة – موروثة عن النبي– مسقطين مبدأ الشورى فى اختيار الخليفة، مما أكسب الخلافة – فى ظل هذا الادعاء بوراثتها – نوعًا من القداسة.

بالإضافة إلى الثورات التى قامت ضد الدولة ظهرت حركة الزندقة التى بدأت فى عهد المهدى، والذين كانت لهم طقوسهم وتعاليمهم الخارجة عن الإسلام، وكان للديانات الفارسية أثر فى قيامها من تقديس للنار والقول بوجود إلهين.

وما إن نصل إلى عهد الرشيد حتى نجد الدولة العباسية تصل القمة فى أبهة المُلك والفخامة، وبغداد قد تَوَّجَتْها كل مظاهر الرفاهية والترف وحفلت الحياة بمظاهر العلم والأدب، فقد اشتهر فيها الأطباء والمترجمون والفقهاء والأدباء

---

(١) فى هذا الشأن راجع أحمد أمين– ضحى الإسلام ج١ ط٩ ص١٦٤ وتاريخ الطبرى ص٢٣٣ جـ٨.

والشعراء، وكان الرشيد مولعًا بالاستمتاع بكل مظاهر الرفاهية، وكان كثير الإنفاق على كل ما يحقق له هذه المتع، وقد يفعل أى شىء يمكنه من ذلك، فكما كان يصل الشعراء بكثير من العطايا فإنه لا يتورع أن يقتص ممن أراد أن يكدر صفو استمتاعه، فقد (حبس أبا العتاهية ليرجع إلى قول الغزل بعدما تركه واقتصر على الزهديات، ولمّا لجَّ فى امتناعه ضربه وحبسه)[1].

كانت هذه الحالة من الرفاهية قد وقفت وراءها الحالة الاقتصادية القوية التى طورت الحياة، خاصة وأن التطور الذى آلت إليه الحياة فى منطقة الجزيرة - حواضرها على وجه الخصوص - يُعد تطورًا سريعًا فى حياة الأمم، فهم ينتقلون من حياة بدوية رعوية فى صحراء قاحلة لهم مبادؤهم ومعتقداتهم إلى معتقدات جديدة - إسلامية - ثم تبدأ ذاتها فى التغير، إذ تتوالى الفتوحات فنجد زيادة الثروة وانتعاش الحياة من ناحية ثم هجرتهم من قلب الجزيرة إلى المناطق الجديدة المفتوحة من ناحية أخرى، ووفود بعض العناصر الأجنبية مختلفة الفكر والحضارة.

إلا (أن الدين ظل هو أساس كل الحركات العلمية إلى أواخر العصر الأموى... وما أثر عن ذلك العصر من دراسات دنيوية من طب وصناعة (كيمياء) فقليل نادر) ولكن بعد استتباب الأمر للدولة العباسية تحول الأمر بداية من مجرد الاعتماد على الدين فى كل الحركات العلمية إلى ذلك الفيضان فى العصر العباسى من العلوم الدنيوية، إذ تترجم الفلسفة اليونانية بجميع فروعها من طب ومنطق وطبيعة وكيمياء ونجوم ورياضة، وتترجم الرياضة الهندية والتنجيم الهندى ويترجم تاريخ الأمم، كذلك رأينا الإلهيات اليونانية تعرض بجانبها الديانات الأخرى من يهودية ونصرانية ومجوسية وغيرها[2].

لقد فتحت أبواب الدنيا على مصاريعها فى العصر العباسى، فكان التغير فى

---

(١) الأصفهانى - الأغانى، جـ٢ أخبار أبى العتاهية ص٤٦٨.

(٢) أحمد أمين - ضحى الإسلام ج٢ ص٨.

الحياة على كل المستويات، وإذا كان ظهور الكثير من المتغيرات قد بدأ فى دولة الأمويين إلا أن البداية الحقيقية كانت فى دولة العباسيين، فهناك مجموعة من التغيرات كان لها أثر كبير فى تحول بيئة الشعر وبالتالى بيئة الشعراء، فراحت الجدلية بين البيئتين القديمة والجديدة تتضح وتتبلور. فإذا كان العصر الأموى عصر الفتوح والغنى والامتزاج بين القبائل والأديان والشعوب، فإن العصر العباسى هو عصر الاختمار والنضج والتجديد؛ لأن الأمويين لم يتمثلوا الحضارة ويكتسبوا فضائلها، بل اقتبسوها وتمتعوا بنعيمها من الخارج دون أن يكون ذا تأثير جذرى عميق فى تطوير طبائعهم.

إن التطور لا يكون أثر انتقال مباشر للحضارات؛ إذ يتطلب ذلك زمنًا طويلاً من الاختمار والتكيف قد يمتد عشرات السنين، هذا إضافة إلى أن الجيل الأول من الأمويين لم تكن نفسه تسيغ طبائع الحضارة الجديدة، وإذا كان الجيل الثانى أكثر تمثلاً لواقعه الجديد؛ فقد لبث يستبد بنفسه ويتسرب إليها كثير من بقايا الطبائع والعادات الجاهلية، خاصة بعد أن أذكى ذوو السلطة العصبية القبلية، وظل الأمويون يقتفون أثر السابقين فى كثير من شئون حياتهم. أما العباسيون، فهم الجيل الذى اختمر بمعطيات الحضارة الجديدة، وقدر له التطور الزمنى مواكبة ما طرأ عليه من تغيرات إضافة إلى سيطرة العنصر الأجنبى [(١)] .

وإذا نظرنا إلى التغير على مستوى الحياة الاجتماعية فسنجد أنه منذ أن فتحت الأمصار المختلفة وجدنا الأموال تتدفق إلى بيت المال أو خزائن الدولة مما أشاع الغنى والثراء الذى تبعه الترف، فانتشرت القصور الواسعة التى امتلأت بالبساتين والنافورات، وكان كل ما فى هذه القصور ينم عن رفاهية تزيد عن الحد من أبواب وحوائط ونوافذ مزينة بالصور ومطعَّمة بالذهب والفضة، والبُسُط الموشاة بصور الحيوانات، كانت هذه الأموال فى يد الخلفاء والأمراء

(١) راجع إيليا حاوى، فن الوصف وتطوره ص١٣٥.

والوزراء يوجهونها حيث شاءوا، فقد يشجعون بها العلماء أو الأدباء أو الشعراء أو المغنين. ولقد تأثر هؤلاء الخلفاء تأثرًا شديدًا بالفرس أصحاب الفضل الكبير فيما وصل إليهم من ملك.

فلقد راح المجتمع العربى فى هذه الفترة يحذو حذو الفرس فى كثير من أمور الحياة، بداية من شكل الملابس أو الطعام أو البناء وصولاً إلى نظام الحكم (١)، ولم يقتصر الأمر على بغداد بل امتد إلى باقى أقاليم الدولة، فهناك الكثير من الرقيق والجوارى من الفرس وكان هؤلاء الرقيق وأولئك الجوارى أصحاب تأثير لا يستهان به فى الدولة، ويكفى أنهن أمهات بعض الخلفاء العباسيين، فأم الرشيد من الرضاع ومربيته من أسرة البرامكة وزراء الدولة فى عهده، وأم ولده المأمون فارسية أيضًا. نضيف إلى ذلك أن الكثير من معلمى الأمراء وكبار العلماء كانوا فرسًا كالكسائى مؤدب الأمين والمأمون.

وكما أدخل الفرس الكثير من عاداتهم وأنظمتهم التى أفادت الدولة، كان لهم أيضًا أثر سيء فى المجتمع العربى، إذ ورث المجتمع العباسى الكثير من أدوات اللهو والمجون والإقبال على شرب الخمر (٢) - التى بالرغم من ظهورها فى آخر دولة الأمويين إلا أن انتشارها وزيادتها كان بسبب الفرس - لقد شعروا بأنهم أصحاب دولة فمضوا يمارسون حياتهم كما كانوا قبل الإسلام، ولم يجدوا من يردعهم عمّا كان خطأً فى ممارستهم السابقة قبل الإسلام.

وراح الشعراء يتغزلون فيها ويرسمون لها صورًا من أبدع ما يكون، فيستبدلون بالمطالع الطللية أخرى خمرية، بل ويسخرون ممن يبكون المحبوبة وديارها ويتركون الخمر ولذتها، فأبو نواس يخاطب الشعراء قائلاً:

---

(١) أحمد محمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس. ص١٢٦ وما بعدها.

(٢) الأمر الذى أدى إلى اجتهاد بعض فقهاء العراق إلى تحليل بعض أنواع الخمر كنبيذ التمر. أحمد أمين ضحى الإسلام جـ١ طـ٩، القاهرة، ص١١٩-١٢٠، كذلك شوقى ضيف العصر العباسى الأول ص٦٦.

لا تبكِ ليلى ولا تطربْ إلى هندِ   واشرب على الورد من حمراءَ كالوردِ

كذلك يستهل قصيدة أخرى بقوله:

لا تبك رسمًا بجانب السند   و لا تجد بالدموع للجردِ
ولا تعرج على معطّلةٍ   ولا أثاف حلت ولا وتدِ
و مل إلى مجلسٍ على الشرف   بالكرخ بين الحديق معتمدِ
ثم اصطبح من أميرة حجبتْ   عن كل عينٍ بالصون والرصدِ[1]

لقد أسقط الشاعر المقدمة الطللية ورفع شعارًا يطالب فيه الجميع بإسقاط المقدمة الطللية الموروثة، ليتحول لمحو مظهر جديد من مظاهر الحياة يراه أولى وأحق، فهو يتغزل فى هذه المعشوقة الجديدة، فلونها أحمر كالورد أو يصورها تارة أخرى كأميرة جميلة ممنعة مصانة بعيدة عن العيون لشرفها وعزها.

صحب شرب الخمر الكثير من المظاهر الفارسية القديمة كالغزل فى الغلمان الذين كانوا يلبسون ملابس الفتيات ويتخنثون، مما أظهر فى البيئة ذلك النوع من الغزل الشاذ[2] ، ومما أثر فى هذه البيئة أيضًا ظهور الشعوبية والزندقة، وقد ارتبطا ارتباطًا وثيقًا بالفرس خاصة وبالشعوب الأجنبية – التى دخلت إلى المجتمع العربى بعد الفتوحات الإسلامية – عامة.

فالشعوبية أولاً هى نسبة إلى الشعوب الأعجمية، وهذه النزعة قامت بسبب فخر تلك الأمم – وعلى رأسها الفرس – على العرب، وهم فى ذلك يفخرون بحضارتهم وتقدمهم فى مقابل ما كان عليه العرب من بداوة وانقطاع عن أسباب الحضارة، وهم بذلك يتقصون من شأن العرب ويحقرونهم، ومن أشهر ما قيل فى ذلك الصورة التى رسمها بشار لحياة أجداده من الفرس مقابل حياة البدو، فجده الفارسى:

---

(١) ديوان أبى نواس تحقيق: إسكندر آصاف ص ٢٥٥، ٢٥٦.

(٢) الحوفى: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، ص٢٠٦.

يغـدو إلـى مـجلســه   فى الـجوهر الـملتهب
مستفضـل فـى فنـك   وقـائـم فى الـحجـب
يسعـى الـهبانيـق لــه   بـآنيـات الـذهــب

هذه الصورة التى رسمها بشار لأجداده الفرس تقابلها صورة أخرى للعربـى البدوى، الذى يتبرأ بشار أولاً من أن يكون أبوه قد مارس هذه العادات المرذولة القبيحة فهو يقول:

ولا حـدا قــط أبــى   خلـف بعير جـرب
ولا أتــى حنظلـــة   يثقبهـا مـن سغــب
ولا أتـى عـرفطـــةً   يـخبطهـا بالـخشب
ولا شـوينـــا ورلا   منضضًا بالذنـب[1]

كل هذا وأمثاله من الشعر – تعج به دواوين شعراء هذه الفترة – على مسمع من الناس والخلفاء، ولا يكـون الأمـر ذا خطـر يـستوقفهم كـثيرًا، فلقـد كانـت الفارسية قد ملأت أسماع الناس وكانت ثقافتهم هـى الأبعـد تـأثيرًا فـى المحيط العربى، مما استتبع ما هو أخطر وهو ظهور الزندقة التى ارتبط مدلولها فى العصر العباسى (بكل من استظهر نحلـة مـن نحـل المجـوس، واتـسعت أكثـر مـن ذلـك فشملت كل إلحاد بالدين الحنيف وكل مجاهرة بالفسق والأثم)[2].

فأظهرت فكرة وجود إلهين إله للنور وآخر للظلمة، وأن النار مقدسـة طـاهرة وفى تقديس النار يقول بشّار:

---

(١) ديوان بشار بن برد – جـ١ ص ٣٧٨. الهبانيق: جمع هبنق وهو الوصيف، العرفطة: نبـت ترعاه النحل فيكون فى عسلها رائحة غير محمودة، الفنك: اسم دويبة يتخذ مـن جلـدها فـرو كالسمور.

(٢) د/ شوقى ضيف (العصر العباسى الأول) ص ٧٩.

الأرض مظلمة والنار مشرقةٌ   والنار معبودةٌ مذ كانت النـارُ

بل ويزيد فى هذا التقديس الذى ربما قتل بسببه فى قوله:

إبليـسُ خيـر مـن أبيكـم آدمُ   فتنبهـوا يـا معشـر الفجّـار

إبليـسُ مـن نـار وآدمُ طينـةٌ   والأرض لا تسمو سُمُوَّ النارِ(١)

هذه الزندقة وانتشارها جعلا الخليفة المهدى يجد فى طلب كل من نـزع إليهـا ليقتله، كما قُتل بشّارٌ وشاعرٌ آخر اسمه صالح بن عبد القدوس.

أما عندما نتطرق إلى الأجناس الأخرى ممن دخلوا إلى بلاد العـرب كاليونـان والهند، فإن الاختلاط بهم كان أقل كثيرًا، لكن ثقافتهم كانت ذات أثر عن طريق النقل والترجمة، كما انتقل المنطق والفلسفة. وكـان لهـذا النقـل أثـره فـى ظهـور المذاهب الكلامية ونموها وازدهارها والتى تقـوم علـى الجـدل والفلـسفة ودقـة التعليل والاستنباط لخفايا المعانى ولطائفها، وأقبل علـى هـذا النـوع مـن العلـم الكثيرون من أمثال واصـل بـن عطـاء، وتتلمـذ علـى أيـدى هـؤلاء المتفلـسفين والمتكلمين شعراء كثيرون كبشار بن برد وأبى نواس.

لقد طبعت البيئة الجديدة أيضًا بطابع الفلـسفة والجدل، فاكتـسى الـشعر ثوبًـا جديدًا من المجادلة والمحاورة صادرة عن بيئة المتكلمين، فانعكس هذا على الـشعر فصدرت معانيه جديدة مبتكرة تغوص فى الأفكار العميقة، مثل الفكرة الفلسفية فى أن الخمر من شدة رقتها تكاد أن تتلاشى، كقول مسلم بن الوليد:

يكـاد أن تتلاشـى كلمـا مزجـتْ   فى الكأس لولا بقايا الريح والحببِ(٢)

فهو يرسم صورة غريبة على الشعر العربى، إذ يحاول أن ينقـل صـورة شـىء

---

(١) إن تدوين علم الكلام فى كتب شيوخ المعتزلة المعروفين لم يتم إلا فى الـصدر الأول مـن حكم العباسيين. يحيى هويدى – دراسات فى علم الكلام والفلسفة ص١٠٦.

(٢) ديوان صريع الغوانى، ص٢١٠.

موجود ويحاول أن يوقع فى الأذهان أنه من شدة رقته غير موجود، ولعل هذا ما جعل المبرد يقول معلقًا على هذا البيت إنه قول ضعيف، وكيف يكون الحباب إلا على جسم أو بماذا يختلط الماء إلا بجسم مثله. وذكر أيضًا أن العرب لا تقول فى شىء تلاشى، فإن هذا ليس من قول العرب[1].

وخلاصة القول أن للشعر فى البيئة العباسية روافد كثيرة، عملت على تعدد مرجعيات الشعراء فى هذه الفترة، فمنذ بدأ الشعر فى العصر الجاهلى كانت له تقاليد خاصة كانت القاعدة الأساسية فى خروج فن الشعر العربى، وصارت المحك الذى يحتكم إليه الشعراء والنقاد لتقرير مدى جودة الشعر، وبعدما ظهر الإسلام بدأ يغير بعض الشىء فى المعانى، إذ ظهرت كلها للدفاع عن الدين والدعوة إلى الله والحث على الجهاد، إلا أننا لم نجد شيئًا ذا أثر قوى فى الشعر العربى يمكننا رصده فى مسار الشعر العربى من حيث الإطار الأساس الذى رسمه الشعر الجاهلى، أما العصر الأموى فعندما بدأت الدولة تتسع وجدنا أثر ذلك بدخول التوسع فى معانى الشعر ومناحيه، وبروز الشعر السياسى بسبب الأوضاع السياسية، والبداية الخافتة لظهور أثر الحضارة الأجنبية فى المجتمع العربى، ومع بداية العصر العباسى وقيام الدولة على أكتاف الفرس[2]، وبدأ الازدهار القوى للعنصر الفارسى بكل ما حمله الفرس من عادات وتقاليد أثرت على المجتمع والسياسة والحياة بأكملها، إضافة إلى النمو الواضح للمدارس الفكرية والدينية المتعددة، وآثار من حضارات الهند واليونان والسريان. إضافة إلى ما ورثته البيئة العباسية مما سبق فى الشعر الجاهلى ثم الإسلامى فالأموى كل هذا هو ما غذى نهر الشعر العباسى.

---

(١) المرجع السابق.

(٢) من هنا كان من الضرورى التوسع بعض الشىء فى الحديث عن قيام الدولة العباسية، والظروف التى أحاطت بقيامها؛ لنرى مدى معاونة الفرس منذ البداية فى قيامها لنعرف لماذا كان الخلفاء العباسيون قد فتحوا الدولة على مصراعيها أمام الفرس وثقافتهم.

ولنعرض بعض النماذج التى ظهر فيها جانب من ذلك الأثر، الذى كان نتيجة للمزاوجة والجدلية التى تمت بين بيئة الشعر الأولى وما استجد عليها، وبين البيئة الجديدة فى النصف الثانى من القرن الثانى.

قامت الدولة العباسية بين أحضان التوتر والقلق والغدر، فقد اغتال الخلفاء العباسيون بعض من ساهم فى نشأة الدولة من قواد كأبى سلمة الخلال وأبى مسلم الـخُراسانى، بل وتعداه الأمر إلى قتل الأقارب كما مرَّ – عندما مات عم الخليفة المنصور فى محبسه – كل هذه الظروف تمت على مسمع ومرأى المجتمع بما فيه الشعراء، لذا فإن هناك فجوة كبيرة نشأت بين الشعب والخليفة، فمن الصعب أن يشعر من نشأ فى هذا الجو بالأمان أو الولاء الحقيقى.

كذلك قد يقتل أى إنسان بسبب تهمة تلفق له، كما قتل بشار بتهمة الزندقة، ويروى الأصفهانى ما ورد على لسان المهدى (قال: لا جزى الله يعقوب بن داود خيرًا فإنه لما هجاه لفق عندى شهودًا على أنه زنديق فقتلته). لقد ظلت الهيبة الشديدة التى تفصل بين الشاعر والممدوح، خاصة إذا كان من الخلفاء والولاة والأمراء الذين تظاهروا بمحافظتهم على ميراثهم الذى كان من ضمنه التقاليد الشعرية بالبداية الطللية والرحلة ثم الخروج إلى المدح، وامتثل الشعراء حتى المجددين منهم كبشَّار وأبى نواس اللذين حاولا فى شعرهما التخلص من القيود المفروضة على الشعر.

كان أكثر ما يلفت النظر فى شعر بشار فى غرض المدح هو احتذاء النمط التقليدى والسير على البناء القديم، خاصة وأن هذا الغرض فقد فيه كثير من الشعراء صدق الإحساس ولكنه لم يخل من قوة صياغة، ظهر فيه أثر الصنعة والتكلف، بالإضافة لكون بشَّار شاعرًا ولد فى كنف الدولة الأموية، فهو مخضرم ورث تقاليد الشعر من البيئة الأموية التى التزم فيها الشعراء إلى حد كبير بتقاليد الشعر الجاهلى فى مدحهم أو غزلهم، فبشَّار فى مدحه كثيرًا ما يستهل القصيدة

بمخاطبة رفيقين كما كان يفعل الشاعر الجاهلى.

وهو حتى وإن لم يبدأ قصيدته بالطلل إلا أنه حافظ على الصورة الموروثة للغة على الرغم من أنه ولد فارسىَّ الأب، إلا أنه سكن البصرة منذ مولده، كما تربى وسط فصحاء بنى عقيل كما يقرر ذلك عندما سأله بعض الناس: (ليس لأحد من شعراء العرب إلا وقد قال فى شعره شيئًا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه، وليس فى شعرك ما يشك فيه. فقال بشار ومن أين يأتينى الخطأ وولدت ههنا ونشأت فى حجور ثمانين شيخًا من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ، وإن دخلت إلى نسائهم فنسائهم أفصح منهم، فأيفعت فأبديت «أى سكنت البادية» إلى أن أدركت، فمن أين يأتينى الخطأ؟!)[1].

إننا عندما نستعرض ما قاله بشار فى المدح سنجد أنه بلغ ثلاثا وثلاثين قصيدة كانت إحدى وعشرون منها ذات مطلع تقليدى، إما غزلى أو طللى، كتلك التى مدح بها المهدى وولده الهادى إذ يبدأ القصيدة بقوله[2]:

أقوى وعطل من فراطه الثمد ... فالربع منك ومن رياك فالسندُ

على الرغم من أن شعر بشار فى مدحه كان تقليديًا إلا أنه لم يكن صورة مكررة من شعر السابقين، فللعصر أثره، فبشار حين يصف السفينة التى تقل ولى العهد الهادى نجده قد استعار لها مشبها به من الطبيعة، فصنع منه وبمنتهى الاحتراف صورة رائعة مزج فيها بين بيتين شعريتين، فيقول فى مشهد واصفًا السفينة:

وقربت لمسير منك يومئذٍ ... مراكب منك لم تولد ولم تلدِ
تغلى بهن طريق ما به أثرٌ ... فى مستوًى ما به حزن ولا جدد
جون مجللة قعس مجرشعة ... ما بات يرمضها أين ولا خضد

---

(١) مقدمة ديوان بشار ص٨٣.

(٢) ديوان بشار ج٣ ص٢٧٧، فراطة: اسم امرأة، أقوى: خلاء الثمد، وما معه أسماء بقاع.

تلوى الأزمة فى أذنابها وبها فى السير يعدل إن جارت فتقتصد

من كل مقربة للسير منقرة جوفا تجمع منها الجؤجؤ الأجد

فشورت بقرا ما مثلهم بقر إن قمت قاموا وإن قلت اقعدوا قعدوا[1]

سيقت الأبيات فى شكل أحجية فالصورة التى تظهر فى الأبيات توحى بأن الحديث عن فرس، إلا أن هناك من القرائن التى يسوقها ما يمنع ذلك، فهذا المركب ليس من جنس الحيوان فهو لا يتناسل وهو يسير فى طريق ممهدة تمامًا، ويمضى فى إسباغ صفات الفرس على هذه السفينة التى كسيت بثوب غطى كفلها – سطحها – كما أنها فرس عظيمة الصدر منتفخة الجانبين، وهى بهذه القوة لا تشعر بإعياء أو تعب فى أعضائها. شد زمامها إلى الوراء ليمسك به القائد ليعدل سيرها إن مالت فتعتدل، لقد نقل الصورة التى تنطبق مع حال الفرس إلى السفينة، فالزمام هنا هو حبال يشدها الملاحون فى مؤخر السفينة للتحكم فى سيرها.

وفى البيت الخامس صورة غاية فى الطرافة استطاع بشار أن ينقلها عندما ربط بين حركة الفرس وهى تثب فى مشيتها وبين سير السفينة إذ تعلو وتهبط أثناء سيرها على صفحة النهر. إن إضفاء عنصر الحركة على هذه الصورة أعطاها حيوية تقربها من الأذهان.

وأخيرًا يشبِّه السفينة بالفرس الصائد الذى يلحق بقر الوحش، فجرى السفينة فى الماء وهرب طيور الماء من أمامها مثل لحاق الفرس ببقر الوحش.

---

(١) ديوان بشار ج٣ ص٢٨٤ الحزن: ما غلظ من الأرض، الجدد: الأرض المرتفعة، غلت: غلو الدابة: الإسراع، محللة: لابسة الثوب الذى يجعل على كفل الدابة، القعس: المرتفعة الأعناق، الجؤجؤ: الصدر، مجرشعة: عظيم الصدر، يرمضها: يوجعها، الأين: الإعياء والتعب، الخضد: وجع فى الأعضاء، منقزة: وثابة. مقدمة ديوان بشار ص٨٣.

لقد ظهرت السفن والحراقات العظيمة وأصبحت وسيلة هامة للانتقال فى بيئة امتلأت بالأنهار فصارت تشارك الخيل من حيث هى وسيلة هامة للتنقل، ومن اللافت أن ينقل بشار مكفوف البصر هذه الصور التى امتلأت بالتفاصيل، ولعل بشّارًا نفسه قد علل ذلك (أن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته) [(١)].

وكما مدح بشّار، مدح أبو نواس الذى مدح هارون أولاً وكان مدحه قليلاً، ربما لتحفظ الرشيد من جهة أبى نواس الذى عرف عنه المجون، ولذا لم يعطه الفرصة كى يخرج عن تقاليد الأولين، فسار أبو نواس يترسم منهج السابقين فنجده يبدأ قصائده فى مدح الرشيد بداية طللية مثل قوله:

حى الديار إذ الزمان زمانُ	وإذِ الشباكُ لنا خوًى ومعان

وهو فى مدحه للرشيد يزاوج بين خيوط جاهلية وأخرى إسلامية أنشأتها البيئة الفلسفية الجديدة فهو يصفه أولاً بقوله:

لأغر ينفرج الدجى عن وجهه	عـدْلُ السياسة حبه الإيمان
يصلى الهجير بغرة مهدية	لو شاء صان أديمها الأكنان
لكنه فى الله مبتذل لها	إن التقىَّ مسدَّدٌ ومعانُ
ألفت منادمة الدماء سيوفه	فلقلَّما تحتازها الأجفان
حتى الذى فى الرحم لم يكُ صورة	لفؤاده من خوفه خفقان [(٢)]

إنَّ أبا نواس يعيد رسم صورة قديمة طالما مدح بها الجاهليون، وهى إشراق الوجه وتشبيهه بالشمس أو القمر، ثم يسم الخليفة بسمات إسلامية كالإيمان،

---

(١) الأغانى ج٣ أخبار بشار ص ٣٧٦.

(٢) ديوان أبى نواس ج ٢ ص٤٦٨: الشباك:طريق الحاج من البصرة، خوى الأرض اللينة، المعان:المنزل، الأغر: الأبيض الحر، يصلى الهجير: يكابد الحر الشديد، المهدية: المنسوبة لوالده المهدى، أديمها: جلدها، الأكنان: الاستتار والقيام بالبيت، الأجفان: الأغماد.

وبذل النفس فى سبيل الله، فهو يخرج إلى أعدائه فى لهيب الصحراء جهادًا فى سبيل الله.

و أخيرًا يرسم صورة جديدة – من الصعب أن تنتقل إلى الأذهان – آخذهُ عليها النقاد ـ كما ذكر ابن قتيبة[1] ـ بسبب ما فيها من الإفراط أو الاستحالة كما يذكر المرزبانى، فى قوله معلقًا على هذه الصورة الغريبة:(ما لم يكن له صورة فكيف يكون له فؤاد، فقد أحال وأسرف وتجاوز) [2]، ولكن أبا نواس حتى وإن غالى فمعه عذر والأمر طبعى إزاء مشاعره نحو الخليفة والتى تفتقد صدق الإحساس.

ونلمح فى هذه الصورة أثر بيئة المتكلمين التى تتلمذ فيها أبو نواس؛ فالصورة منتزعة من فكرة الكمون التى روجها النظام، وهى تذهب إلى أن (الله تعالى خلق الموجودات دفعة واحدة على ما هى عليه الآن... ولم يتقدم خلق آدم عليه السلام خلق أولاده غير أن الله تعالى أكمن بعضها فى بعض) [3].

لقد استند أبو نواس على هذه النظرية الفلسفية، فطالما أن أعداءه يخافونه بسبب قوته وبطش سيفه، فإن ما كمن فى داخلهم يخاف أيضًا، والصورة غريبة متكلفة ربما قصدها أبو نواس لتظهر تلك الجفوة الكامنة بينه وبين الخليفة الذى مدحه لنيل عطائه فقط. ويمضى أبو نواس فى مدح الرشيد متحفظًا إلى أن يلتقى بالأمين بعدما أمسك مقاليد الخلافة، فيمدحه أولاً بقصيده ذات مطلع طللى يقول فيه:

يا دار ما فعلت بك الأيامُ ضامتك والأيام ليس تضامُ[4]

---

(١) الشعر والشعراء ص٨٠٥.

(٢) الموشح ص٢٦٩.

(٣) يحيى هويدى (الدكتور) دراسات فى علم الكلام والفلسفة الإسلامية، دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٥، ص١٥٢.

(٤) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣٦٨.

ويشعر أبو نواس بعد احتكاكه بالأمين أنه يختلف عن أبيه، فهو متهتك ماجنٌ فأطلق النواسى للسانه العنان فى المدح وغيره ليرسم ما شاء من الصور متحررًا من قيود القديم، فنجد فى شعره صور الطبيعة وقد نقلها إلينا بحسه معبرًا عن بيئته، لقد أصبحت البيئة العباسية معرضًا لصور متعددة من الطبيعة.

فلم يكن المدح وحده هو ما ازدهر فى العصر العباسى؛ إذ كان قرينًا للتكلف عندما يضطر الشعراء للسير وفقًا للتقاليد القديمة، فيبكون أطلالاً لا يرونها فى حواضرهم ويستخدمون ألفاظًا بدوية وحشية اختفت إلى حد كبير من بيئتهم، فيضطرون إلى الارتحال إلى البادية ليأخذوا عن أهلها كما فعل بشّار وأبو نواس، وكأن الرحلة بمثابة شهادة اعتماد لهم تدل على قدرتهم على الإبداع - دون أن ترد صورهم أو تشبيهاتهم إلى من سبق أو يتهمون بالسرقة - مما جعل بعضهم يوسم بأنه شاعر مطبوع كبشّار وأبى نواس والعباس بن الأحنف. وإذا كان المدح كثيرًا ما يلجئهم إلى التصنع فإننا نجد البساطة والتميز جاءت مرادفة للمعانى والصور التى نقلوها عن حياتهم فأحبوها وأخلصوا لفنهم، فمسلم بن الوليد يرسم لنا صورة لمجلس خمر بصحبة مجموعة من الندماء فى بستان، وهو مظهر جديد فى الحياة انتشر فى هذه البيئة فهو يقول:

فى مجلس نضير يزينه الشهود	غطارف كرام بيض الوجوه صيد
من فوقهم أطيار صياحها تغريد	وتحتهم جنان نباتها نضيد
أكواسهم ملاء طافحة ركود	قد قلدت بآس فزانها التقليد[1]

ينقلنا مسلم فى وصفه للمجلس لنكون أحد شهوده فى ذلك البستان الذى تحلق فى سمائه الطيور المغردة، وتحف المجلس الأزهار الكثيرة الملتفة، يتعاور فيه الجلاس كؤوسًا ممتلئة بالخمر التى تفوح رائحتها الزكية.

---

(١) ديوان مسلم ص١٩٨.

إن هذا الاستقصاء لمفردات الصورة هو ما تضافر لينقل لنا صورة متكاملة لأحد مشاهد الطبيعة.

برز كذلك نوع من الغزل اتضحت فيه ازدواجية البيئة الشعرية والشاعرية، ونعنى الغزل بالمذكر إن هذا الموضوع جلبته الحياة الجديدة متأثرة بالعنصر الفارسى، ولقد أجاد أبو نواس فى هذا النوع وقد يكون لنشأته وظروفه الاجتماعية الخاصة دخل فى براعته فى هذا النوع الجديد من الغزل وانتشاره.

فلقد كانت علاقته سيئة بأمه، إذ اتفقت كتب التاريخ على أنها امرأة سيئة السمعة انصرفت للهو وجعلت بيتها ملتقى لرواد المتعة، كذلك ذكر ابن منظور (إنها كانت تجمع أولاد الزنا وتربيهم ففعلوا ذلك وشاعت القضية) [1]، فدفعته خارج البيت بحجة أن يتعلم، وكان يُعَيَّر دائمًا بها، فمن الطبعى أن تؤثر هذه السيرة فى تكوين شخصيته فيبدأ بكره عالم المرأة.

كذلك فإن المرأة الأولى التى أحبها أبو نواس، وهى جارية تدعى جنان صدته ولم تبادله نفس المشاعر، أضف إلى ذلك أن الجوارى اللاتى انتشرن فى ذلك العصر لم يكن يخلصن الود، فهن سلعة تباع وتشترى، فعليهن أن يمارسن الحب مع كل من أراد، هذا كله قرب أبا نواس من مجتمع الرجال ووجد فى الغلمان معادلاً قد يغنيه عن المرأة، فراح يتغزل بالمذكر مضفيًا عليه كل صفات الحسن التى تمدح بها المرأة، نضيف إلى ذلك عاملاً آخر، فالخليفة الأمين ممدوح أبى نواس عُرِف عنه ذلك النوع من الشذوذ [2]، الأمر الذى وافق هوى فى نفس أبى نواس.

---

(١) ابن منظور، ملحق الأغانى فى أخبار أبى نواس ط٢ – بيروت – لبنان دار الكتب ١٩٩٢ ص ٩.

(٢) الطبرى تاريخ الطبرى جـ٨ – ط٣ – القاهرة – دار المعارف – ١٩٧٩ يذكر الطبرى عن الأمين أنه كان مولعًا بالغلمان، وذكر ما كان يمارسه من الشذوذ: (لقد طلب الخصيان وابتاعهم وغالى بهم وصيرهم لخلوته فى ليله ونهاره، ورفض النساء الحرائر والإماء) ص٥٠٨. =

وفى هذا الغرض الجديد ظهر لدينا شكل قديم جديد للغزل، إذ ظلت معانى الغزل القديمة موجودة وتغير المقصود بها، فهو على سبيل المثال يرسم صورة لأحد هؤلاء الغلمان فيقول:

يا أيها الريم الذى صادنى	بمقلة فى اللحظ حوراء
وحاجب كالنون قد نمقت	فوق حجاج العين زجاء
ومحجر أنور من فضة	مجلوة بالصقل بيضاء
وعارض أظهر تشبيكه	كروضة الفردوس خضراء
شعر يزيد المرد قبحًا وقد	ألبسه نورًا بلألاء[(١)]

من الطبيعى أن ينصرف الذهن إلى أن أبا نواس يرسم صورة لمحبوبته لتظهر لمن يسمعها فى أجمل صورة، وهو يستعمل معانى متكررة ورثها عن سابقيه، فالمحبوبة تشبه بالغزال ودائمًا تكون عيناها وعنقها وجميع مفاتنها مثار غزل الشعراء، لكن الجديد هو تمرد الشاعر على عالم المرأة ونقل صفات حسنها إلى عالم الرجل، وهذا أحد الجوانب التى أضافتها البيئة الجديدة وبيئة الشاعر إلى الشعر.

لقد اتسع عالم الشاعر فى ذلك الوقت، أى اتسعت (آفاق التجربة المختلفة التى أتاحها له عصره ومجتمعه)[(٢)].

= كذلك يذكر طه حسين (الدكتور)- حديث الأربعاء - جـ٢ القاهرة - دار المعارف ١٩٥٧ يتحدث عن علاقة أبى نواس بالأمين: (فاتصل برفيق صباه الأمين فأصبح نديمه وشاعر بلاطه ووجد عنده كل ما تمنى، فهو يعاقر الخمر، فراح ينادمه ويساقيه) ص ٨٩. ابن منظور، ملحق الأغانى فى أخبار أبى نواس ط٢ - بيروت - لبنن دار الكتب ١٩٩٢ ص٩.

(١) ديوان أبى نواس ت. إسكندر آصاف - القاهرة - دار العرب للبستانى - ١٩٩٢ ص٣٩٠.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) فى الشعر العباسى الرؤية والفن، ص٣٠١.

الفصل الثالث

مرجعية صور الطبيعية فى القصيدة



كثيرة تلك الصور التى يعمد الشاعر إلى رسمها من خلال استخدام عناصر الطبيعة، حيث تشكل الجوهر الثابت والدائم فى الشعر، وأقصد بالطبيعة كل ما يحيط بالإنسان مما خلق الله، كما يعد الإنسان ذاته جزءًا من الطبيعة، والطبيعة أهم مثير للإنسان والشاعر على وجه الخصوص.

ويتنازع فى تكوين الصورة ما أطلقنا عليه اسم المرجعية، فالشاعر فى خلق صوره إما أن يستوحى تراثه فقط أو يستدعى حاضره فقط، وإما أن يزاوج بين الاثنين، سواء أكان بوعى منه أم بدون وعى.

فعلى المستوى الفكرى والروحى فى العصر العباسى لم يستطع الإنسان أن يحسم الاختيار حسمًا نهائيًا، لا لصالح الموروث من قيم العصور السابقة، ولا لصالح الجديد الذى نشأ فى الإطار الحضارى الجديد وبسببه.

لقد ظلت رواسب القيم القديمة تفرض نفسها وتجد من يتشبث بها، فرأى البعض أنها القمة والبعض طرحها واستجاب لتجارب الحياة الجديدة[1]، وقام البعض إزاء هذه الجدلية بمحاوله توفيقية بينهما.

وهذا الصراع بدا واضحًا فى البيئة العباسية، فعلى الرغم من أن العصر الأموى اتسعت فيه الفتوحات والامتزاج مع العناصر الأجنبية، إلا أن الأمويين تمتعوا فقط بالمظاهر المادية، فلم يتمثلوا الحضارة الوافدة ولم يكتسبوا ما فيها من روح ثقافية (لقد تمتعوا بنعيمها من الخارج دون أن تكون ذات تأثير جذرى عميق فى تطوير طبائع الحضر، ولم تنطبع نفوسهم بطبائع الحضارة تلك، إثر انتقاله مباشرة. فالأمر يقتضى زمنًا طويلاً من الاختيار والتكيف، والجيل الأول من الأمويين لم تكن نفسه تستسيغ طبائع الحضارة الجديدة، وإذا كان الجيل الثانى أكثر تمثيلاً لواقعها وأشد تطبعًا، فقد لبث يستبد بنفسه ويتسرب إليها كثير من

(١) عز الدين إسماعيل - فى الشعر العباسى الرؤية والفن المكتبة الأكاديمية- القاهرة ط١، ١٩٩٤ ص٣٠١.

بقايا الطبائع والعادات الجاهلية، خاصة بعد إذكاء ذوى السلطة للعصبية القبلية[1].

لذا فعندما استقرت دولة بنى العباس وكانت حياتهم قد اختمرت فيها عناصر تلك الحضارات الوافدة، وانصهرت جميعها فى بوتقة الزمن فخرجت خليطًا جديدًا على هذا المجتمع، بدأت تنمو براعم التجديد جنبًا إلى جنب مع الجذور القديمة الموروثة، من هنا اكتسبت الصورة أبعادًا أعمق وأثر فيها الامتزاج مما عمل على تطويرها.

لقد خضع شعر الطبيعة – أى الذى استغلها كمكوِّن من مكوناته – لهذا الصراع وهذه الجدلية، وباستقراء الكثير من شعر هذه الفترة نجد ظهور الكثير من الأنماط التقليدية، وفيها سار الشعراء على منهج القديم بالوقوف على الأطلال ووصف الصحراء ومظاهر الحياة فيها، واحتلت مناظر الوقوف بالأطلال فى شعر هذا العصر منزلة واضحة، ولقد جاء هذا التقليد كثيرًا فى مطالع قصائد المدح، وهى أحيانا ما تكون مغرقة فى البداوة فنحسها مقدمات مصنوعة قلدوا فيها القدماء، وهذا ما برز كثيرًا لدى بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد، ولكن مما لا شك فيه أننا وجدنا أثر الجدلية القائمة بين القديم والجديد عند ذكر بعض مظاهر الطبيعة الجديدة فى بيئة الشاعر.

وقد برزت بعض التشبيهات أو الألفاظ فظهرت الصور وقد تميز بعضها بدخول عناصر جديدة ساهمت فى تشكيلها، مستمدة من الواقع الحضارى، وعلى كل، فإن نبوغ شعراء هذه الفترة ظهر واضحًا من خلال مرجعياتهم المتعددة التى جمعت بين إلمامهم بالتراث الشعرى السابق، وبين ما ظهر من التجديد الذى تلاءم مع روح العصر، فلم يعد الطلل والصحراء وما فيها من

---

(١) إيليا حاوى – فن الوصف وتطوره فى الشعر العربى – دار الكتاب اللبنانى – بيروت ط٣، ١٩٨٠، ص ١٣٥.

الحيوان، أو النساء المرتحلات أو اللاتى فى الخباء فقط هو عناصر الطبيعة، لقد حلت البساتين والرياض بما فيها من زهور ونباتات ومياه جارية محل الصحراء، وصارت القيان المترفات أو حتى الغلمان - عند البعض - محل النساء الظعائن أو اللاتى يختفين وراء الحجب، لقد انفتح العالم على الشعراء بكل ما فيه من مظاهر الطبيعة وبلا حدود ومعوقات، فهو يعيش وسط البساتين الظليلة لا يقاسى حر الصحراء ولا قلة مواردها، ينتهب ملذات الحياة يأكل ويشرب ما يشاء، يرى النساء الفاتنات ويشاركنه حياته اللاهية، لقد تغيرت الطبيعة ومعطياتها كثيرًا، فلماذا لا يبدع ويتجاوز حدود عالم المحسوسات إلى عالم الذهنيات. لقد تفتحت مداركه بسبب اتساع العالم من حوله، فالحضارات المختلفة قد حطت رحالها فى هذا العالم الجديد، فراح المجتمع العباسى يأخذ منها ما شاء، خاصة بعد طرحنا ما حدث من اختمار تلك الحضارات وأفكارها بفعل عامل الزمن فى ظل استقرار الدولة العباسية..

وتتوزع الطبيعة في القصيدة لتتخذ منها مواضع مختلفة من حيث التوظيف، وقد ذكرنا سابقا ثلاث طرق تحتل فيها الطبيعة مواقع مختلفة.

ولنعرض الآن لكل نوع من الأنواع الثلاثة بشيء من التفصيل؛ والطبيعة فى الشعر قد تظهر بنسب متفاوتة فى كل قصيدة، وهذا ما سنتناوله فيما يلى :

أولاً: الطبيعة غرض شعرى :

عند الإطلاع على قصائد شعراء العصر العباسى الأول؛ فإننا نفاجأ عندما لا نجد إلا مجموعة قليلة من القصائد التى وظفت بأكملها لوصف أحد مشاهد الطبيعة؛ إذ حافظ الشعر إلى حد كبير على طبيعته الأولى حيث لم تضرب الطبيعة الجديدة تمامًا بجذورها فى أعماق الشاعر، بحيث يتحول كليًا عن بيئته الشعرية الأصلية الموروثة إلى طبيعة جديدة، فلا تستغرقه مظاهر الحياة الجديدة من وصف

للبساتين المنتشرة أو الأنهار والزهور، لقد بقى للقديم سطوته، فالشاعر يجمع فى قصيدته بين أغراض شتى يريد أن يتحدث عنها، أضف إلى ذلك أن الاعتراف بشاعرية الشاعر من قبل النقاد مازال يخضع لمدى تقليده للقدماء، من هنا راح الكثيرون منهم يحاولون المزج بين القديم والحديث.

وفى هذا المجال تستوقفنا طرديات أبى نواس وهو الشاعر الوحيد الذى نظم فى هذا الغرض الموروث قصائد بأكملها، يصف فيها رحلة صيد وقد أفرد فى ديوان أبى نواس[1] باب خاص بالطرد، وقد كانت مصادر صوره مستمدة – بشكل أساسى – من الطبيعة؛ لأنها تتم فى الصحراء كما أن لها جذورًا تمتد إلى التراث الشعرى الموروث، وهنا يستوقفنا أمر هام يخص مرجعيات أبى نواس، فعلى الرغم من أنه فارسى الأصل إلا أنه نشأ فى البصرة ثم انتقل إلى الكوفة وهما مدينتان عربيتان، حيث صاحب فيهما الشعراء وروى عنهم – فقد كان هو رواية والبة بن الحباب[2] – إلا أنه ـ وهذا هو الأهم ـ قد رحل إلى البادية ليتعلم عن البدو اللغة والفصاحة، وظل هناك سنة كاملة عاد بعدها ليتتلمذ على خلف الأحمر العالم اللغوى والراوية الأكبر فى عصره. لقد صقل موهبته فى الشعر بالتعلم، ولقد بدا أثر هذه الثقافة البدوية اللغوية كبيرًا على طرديّاته بشكل خاص.

من هذه الطرديات:

أقـول للقانـص حيـن غلّسـا	والصبح فى النقاب ما تنفّسا
يقـود كلبًـا للطـراد أطلسـا	لـم يلف عن فريسة تحوسا
مـا رشـق الظبـاء إلا قـرطسـا	ورّثـه النجدة مـمـا أسسـا
أب وخـال لـم يـزل مـرأسـا	تـخالـه العيـن لـمن تفرسـا

---

(١) ديوان أبى نواس ـ ت اسكندر آصاف.

(٢) إلياس عشى – أبو نواس – ط١ – بيروت – دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٧٣ ص١١.

في حومة الطر هماما أشوسا ... إن هم بالشدة يومًا غلسا
فأعدم الخزان منه الأنفسا ... حتى لقد أبكى القنان الطمسا
بوركت قناصًا سليلاً أخنسا ... فكم رأينا ضاويًا مهلسا
يشكو إذا لاقاك جدًا أتعسا ... أصبح من كسبك قد تكردسا[1]

هذه الطردية ترسم صورة للقانص الذى خرج مبكرًا للصيد بكلبه الأسود السريع الذى يصيب الفريسة بسهولة، إنه كلب قوى وارث للشجاعة والقوة.

وكلب أبى نواس ينتصر دائمًا، لذا أحبه وأطراه كثيرًا، حتى إن هذا الإطراء أذهله عن وصف الطريدة وتصوير الصراع[2]. وإذا كان الشاعر هنا يرصد صفات الكلب ليرسم لنا صورة متكاملة له، فإن رسم هذه الصور يمتد ليشمل وصفًا لرحلة صيد، تتكامل فيها صورة الصياد والفريسة ومشهد الصيد ذاته كما فى الطردية التالية:

قد.أغتدى، والليل داج عسكره ... والصبح يفرى جله، ويدحره
كاللهب المرتج طار شرره ... بأحجن الكلوب، أقنى منسره
معاود الإقدام حين تذمره ... أحوى الظهار، جسد معذره
كأنما زعفره مزعفره ... لا يوئل الأبغث منه حذره
حينا يساهيه، وحينًا يدجره ... يهوى له غالبًا تشرشره
طورًا يفريه، وطورًا ينقره ... والسرب لا ينفعه تستره

---

(١) ديوان أبى نواس – إيليا حاوى – دار الكتاب اللبنانى – بيروت – ١٩٨٧ جـ١، ص٥٧٣.

الأطلس: فى لونه غبره إلى سواد، التحوس: الإقامة والإبطاء، قرطس: أصاب الهدف، الطر: العدو، الأشوس: الناظر بمؤخر العين تكبرًا وتغيظًا، طامس: ممحو، أخنسا: تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل فى الأرنبة.

(٢) عباس مصطفى الصالحى (الدكتور). الصيد والطرد فى الشعر العربى، ص٢٣١.

من الأوز الخانسات تقفره صكًّا، إذا جد به تقدره[1]

فى هذه اللوحة الطردية يصف الشاعر خروجه للصيد والليل مازال بعسكره ومازال مطبقًا محتلاً الأرض، وفى الأفق البعيد قد بدا الصبح يوشك أن يهزمه ويفرى ظلمته. أما ما يصحبه من حيوان الصيد فهو أحد الطيور الجارحة القوية، ثم يصف عتاد هذا الطائر من مخلب ومنقار قويين، ويكمل لنا صورة هذا الطائر بتقصى ملامحه: فهو أسود ريش الجانبين أما بقية جسده فكأنه مطلى بالزعفران، ولعل هذه الصفات من باب إثبات الأصالة، أو من باب الإعجاب. ثم ينقل لنا كيف يصيد هذا الجارح فريسته، فهو كثير الانقضاض كما قد يعبث بفريسته أولاً ويختلف حولها ويضربها بمخالبه القوية فيقطعها.

وهو إن هاجم سربًا بأكمله فهو المنتصر ولن يجدى هذا السرب التستر ولن يحميه الاختفاء، وهو فى انقضاضه يكون كطالب الثأر الذى لا يتوانى فى طلبه.

إن هذه اللوحة الطردية التى قد يستطيع الرسام أن يلتقط من كلماتها مفردات لوحة طبعية لمشهد صيد متكامل استطاع أبو نواس أن ينقله بدقة من مصدره، وتمثل هذه الصورة التى تحتل القصيدة بأكملها لتشكل منها لوحة كاملة تعبر عن موقف واحد يلون فيها الشاعر – عن طريق توالى الأبيات – لوحته فيعطى كل بيت فيها لونًا جديدًا يزيد من وضوح الصورة ويزيدها جمالاً أو بُعدًا جديدًا يمنحها عمقًا وتجسيدًا. نضيف إلى ذلك أثر البيئة فى الشعر العربى وانتزاع الشعراء الألوان من بيئتهم، فلقد حرصوا على تلوين صورهم ليضفوا عليها قدرًا من الواقعية؛ إذ أدركوا أن الألوان من المستلزمات فى إثارة الرؤى والمشاعر.

ومن الملاحظ أيضًا أن استجابة شعر الطرد للبيئة العباسية كانت بطيئة؛ إذ حافظت الطردية على الطابع الموروث عندما آثر الشاعر التعقيد فيها، وكانت

(1) ديوان أبى نواس ص ٣١٧.

القصائد ممتلئة بالغريب فى لفظه ومعناه، وظهرت فى هذا النوع بالذات من القصائد تلك المحافظة الشديدة على التقاليد إذ خيمت الأجواء البدوية، وبقيت مسيطرة على الطردية، فظهرت باعتبارها معرضًا يستطيع الشاعر من خلاله إبراز قدرته على صوغ المعانى وإبراز حصيلته اللغوية لإثبات فحولته الشعرية[1]، إن المرجعية هنا تتمثل فى احتذاء القديم.

وفى قصيدة لوصف مجلس الخمر استعان بالطبيعة فقال:

ومجلس خمار إلى جنب حانة	بقطربل بين الجنان الحدائق
تجاه ميادين على جنباتهـا	رياض غدت محفوفة بالشقائق
فقمنا بها فى فتية خضعتْ لهم	رقاب صناديد الكماة البطارق
بمشمولة كالشمس يغشاك نورها	إذا ما نبذت من نواحى المشارق
لها تاج مرجان، وإكليل لؤلؤ	وترنيم نشوان وصفرة عاشق
وتسحب أذيالاً لها بكؤوسها	تحار لها الأبصار من كل رامق
يدور بها ظبى غرير متـوَّج	بتاج من الريحان، ملك القراطق
فليس كمثل الغصن فى ثقل ردفه	إذا ما مشى فى مستقيم المناطق
له عقربا صدغ، على ورد خده	كأنهما نونان من كف ماشق[2]

تبدأ القصيدة بتحديد ووصف للمكان، فالحان يقع فى مدينة قطربل التى اشتهرت بكثرة الحانات، وهذا الحان أحاطت به الحدائق والرياض الممتلئة بالزهور، وفى هذه اللوحة نجد الصورة التى اقتنصها الرسام الماهر بعينه اللاقطة من الطبيعة فى بيئته، وهذه الصورة النقلية - كما يطلق عليها إيليا الحاوى فى كتابه «فن الوصف» - تحس وترى.

---

(١) نتفق فى وجهة النظر مع ما أثبته الدكتور عباس الصالحى فى كتابه عن (الصيد والطرد فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى) ص٢٢٨.

(٢) ديوان أبى نواس ت. إيليا الحاوى، ج٢، ص ١٥٤.

ويأتى التشبيه فى صورة أخرى، إذ الخمر شمس ساطعة الضوء يشع نورها فى كافة الأرجاء، وتليها صورة بصرية جديدة ذات بعد أعمق وهبها إيَّاها ذلك التنوع فى التشبيه، فالخمر فى الكأس وقد حفها الحبب فكان لها بمثابة التاج المرجانى أو عقد اللؤلؤ، والخمر فى الشطر الثانى تلبس شكلاً جديدًا – بسبب الصورتين السمعية والبصرية – ترنيم النشوان وصفرة العاشق – فالأذن والعين هنا تتعاونان لتمدانا بصورة متحركة ساكنة فى ذات الوقت، فالخمر فى الكأس تتفجر فقاقيعها وكأنها صوت السكران المنتشى، هذا على مستوى الحركة، وإن كانت حركة هادئة – وهى فى لونها تحاكى صفرة وجه العاشق المؤرق، وهذا الاستقصاء للحركة واللون أحد مظاهر الفكر المنظم الذى أضفته البيئة الحضارية العباسية.

وتمتلك الخمر نفوس الشاربين، فترى فى الكأس كأنها ملكة تخلف أثرها على الكأس أذيالاً من الشعاع والنور الذى يصدر عنها، كما ذكر ذلك سابقًا فى البيت الرابع بقوله «يغشاك نورها»، فهو عندما وصفها بالشمس ذات الشعاع والنور فى البيت الرابع استكمل القصيدة معتمدًا على ذلك الوصف، فلم تفلت منه خيوط القصيدة ولم ينسَ، فالقصيدة عنده كل لا ينفصل ولا يقوم كل بيت بذاته كيانًا مستقلاً. إنه التفكير المنطقى الذى اكتسبه من بيئته وأتاحته روافد الثقافة الجديدة.

ثم ينتقل الفنان بريشته مستكملاً أجزاء لوحته، فها هو ذا الساقى فتى جميل يشبه الظبى رشاقة، يحيط برأسه تاج من الريحان، وهو هنا ينقل لنا صورة جديدة من صور المجتمع العباسى، إنه شكل من أشكال ترجيل الشعر على الصدغين على شكل حرف النون، وإذا كانت هذه الصورة سطحية مباشرة، إلا أنها ذات بعد اجتماعى حضارى هام، فهى تقدم لنا وجهًا من وجوه الحضارة العباسية التى ظهرت نتيجة لتفاعل الحضارة العربية مع الحضارة الأجنبية، وهى صورة واقعية حضارية فرضت نفسها على الشاعر فأفاد منها.

وتتجلى مظاهر البيئة المحيطة بالشعراء فى شعر أبى العتاهية المعروف بزهدياته ولكنها تبدو هنا فى نتفة يصف فيها أحد أنواع الزهور فيقول:

ولازوردية تزهو بزرقتها ... بين الرياض على حمر اليواقيتِ
كأنها ورقاق القضب تحملها ... أوائل النار فى أطراف كبريتِ[1]

إن التفرغ على مدار بيتين لوصف زهرة البنفسج هو أحد مظاهر التأثر بالحضارة الأجنبية، بالإضافة إلى استخدام كلمات ومعان سهلة رقيقة، ومن ناحية أخرى نلاحظ أنه استخدم تشبيهًا قام على بعد التفكير بين طرفى التشبيه، فالصورة ـ كما يذكر صاحب «عاهد التنصيص»[2] ـ تقوم على أن المشبه به نادر الحضور فى الذهن عند حضور صورة البنفسج، فيستطرف مشاهدة العناق بين صورتين متباعدتين غاية التباعد. فهذه الصورة تنم عن أن العقل العباسى أصبح قادرًا على التجديد، والمقابلة بين المتشابهات، والتقاط أوجه الشبه البعيدة، وهذه إحدى مرجعيات الشاعر أمدته بها البيئة المعاصرة.

ويطالعنا العباس بن الأحنف فى واحدة من مقطوعاته بهذه الصورة:

هلا عصيت هواك يا ابن الأحنفِ ... إذ لا نصير لدمعك المتوكفِ
بأبى وأمى ظبية أبصرتها ... تلك العشية فوق سطح مشرف
نظرت إليك بمقلة محزونة ... نظر الصحيح إلى المريض المدنف
ولقد رفعت لها الرداء مودعًا ... بعد البكاء وبعد طول الموقف
إنى لأحمد من يدوم وصاله ... وأذم كل مواصل مستطرفِ[3]

كما تختلف جودة اللوحة ودقتها من فنان لآخر، فالأمر ذاته ينطبق على تلك

---

(١) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ص٥١٠.
(٢) راجع أيضًا رأى السكاكى فى هذين البيتين – فى مفتاح العلوم ص ٣٤٢.
(٣) ديوان العباس بن الأحنف ص٢٦٠.

الصورة المرسومة بالكلمات، فقد يستطيع السامع أن يكون صورة ذهنية متكاملة، وقد يكون صورة ناقصة يحاول أن يضفى عليها ما يكملها، وذلك بسبب نقصان عناصرها وليس بسبب ما قد تتيحه هى مما يثير الخيال، أو قد تكون الصورة غير متكاملة بسبب عجز الذهن أصلاً أن يلتقط منها ما يساعده على التوصل إليها على نحو واضح.

وهذا هو النوع الذى نعتقد أنه ينطبق على الصورة التى تعكسها مقطوعة ابن الأحنف، التى لا يتضح منها تمامًا مدى التفاعل الحركى بين الشاعر ومحبوبته، فنحن نرى الموقف من جانبٍ واحدٍ وكأننا إزاء صورة واحدة ثابتة وكأنها خلفية لمشهد مسرحي لا يتغير، وهو المحبوبة تجلس وحولها البنات الصغيرات، أما الشاعر فهو واقف يبكى ويبكى، وأخيرًا يرفع الرداء لتوديعها، فقد غابت الناحية الحية الحركية من الصورة، اللهم إلا تلك الحركة المتكلفة لتوديع المحبوبة.

وتبدو الجدلية فى الصورة هنا بين تشبيه المرأة بالظبية وهو تشبيه قديم لكنه كسا الصورة بألفاظ سهلة بعيدة عن التعقيد.

وفى مقطوعة أخرى للعباس بن الأحنف يقدم لنا صورة خصمين أمام قاض فمن يكون طرفا الخصومة؟

اختصم العينان والقلبُ ... قالا جميعًا ما لنا ذنبُ

فقلت: نفسى ذهبت عنوة ... بينكما هذا وذا لعبُ

فقال قلبى: مقلتى أبصرت ... لا ذنب لى يا أيها الصبُّ

فقلت للعين: سمعت الذى ... يحكيه عن ناظرك القلب

فاستعبرت عند مقالى لها ... وكان من خجلتها السكب[1]

---

(١) ديوان ابن الأحنف ص١٠٩، راجع الديوان أيضًا ص٩٠ فى قصيدة (إذا لمت عينى)، فلقد دارت بنفس الطريقة فى القصيدة المدروسة.

جرد الشاعر من نفسه عضوين هامين، وقام بتشخيصهما ليصنع من مقطوعته حوارية قصيرة، قدم فيها جدلاً بين قلبه وعينه، إنه الجدل المستمد من علم الكلام الذى انتشر فى البيئة العباسية. وقد قدم فى هذه الحوارية تجربة خاصة فى الحب مفادها أن العين سبب العشق.

وفى نتفة أخرى يرسم لمحبوبته صورة لطيفة بديعة من صور الطبيعة وهو فى تلك الصورة يذكرنا بالصورة التى وصف بها أبو العتاهية زهرة البنفسج:

بيضاء فى حمر الثياب كوردة	بيضاء بين شقائق النعمان
تهتز فى غيد الشباب إذا مشت	مثل اهتزاز نواعم الأغصان[1]

الصورة فى البيتين السابقين تنتمى إلى نفس العالم، وهو الطبيعة إذ المشبه والمشبه به من مظاهرها وأجزاء الصورة هنا متكاملة على مستويى الحركة والسكون، فهذه الفتاة البيضاء فى ثيابها الحمراء كزهرة بيضاء وسط باقة من زهور شقائق النعمان الحمراء، أما فى حالة الحركة فهى تتهادى بنعومة كما تتمايل الأغصان الغضة.. إن الصورة مدينة للحضارة الجديدة بكل ما فيها من معان رقيقة وألفاظ سلسة.

وكما أن للحضارة أثرًا فى المعانى والألفاظ فإن لها أثرًا فى روح الشاعر ونفسيته، فتلك الروح التى فرغتها الحضارة والمدنية من هموم ومشاق الحياة فتجنح إلى المرح والدعابة حتى وإن كان على مستوى المعاناة فى الحب، ومن ذلك قول بشّار:

سلبت عظامى لحمها فتركتها	عوارىَ فى أجلادها تتكسرُ
وأخليت منها مخها فتركتها	أنابيبَ فى أجوافها الريحُ تصفرُ
خذى بيدى ثم ارفعى الثوب فانظرى	ضنى جسدى لكننى أتستَّر

---

(١) ديوان الأحنف ص٣٦٦.

وليس الذى يجرى من العين ماؤها ولكنها نفس تذوب فتقطر[1]

إنه بشّار الذى يستطيع بمهارة فائقة أن يغرق فى البداوة فلا نسمع منه إلا كل خشن معقد، كما يستطيع أن يلبس ثوب حضارته فيتلطف وتخرج معانيه وصوره وقد سلست وانقادت للبيئة الجديدة التى يعايشها.

ويتميز دعبل الخزاعى بكثرة هجائه، وهو فى ذلك يعمد إلى تضخيم العيب الذى يراه، وهنا تبرز الصورة «الكاريكاتورية» ووحدات هذه الصورة لا تجتمع على وجه الحقيقة فهو يصور امرأة على النحو التالى:

رأيت غـزالاً وقـد أقبلـت فأبـدت لعينى عـن مبصقـه

قصيـرة الخلـق دحـداحة[2] تدحرج فى المشـى كالبندقـه

كـأن ذراعًـا عـلا كفهـا إذا حسـرت ذنب الملعقـه

تـخطـط حاجبهـا بالـمـداد وتربـط فـى عجزهـا مرفقـه

وأنـف علـى وجههـا ملصـق قصيـر المناخر كالفستقـه

وثـديـان ثـدى كبلـوطـة وآخـر كالقـربة الـمـدهقـه

وصدر نـحيف كثير العظام تقعقـع مـن فـوقـه المخنقه

وثغـر إذا كشـرت خلتـه تـخالـج فـانيـة معلقـه[3]

لقد ظهر عنصر التهكم فى الهجاء، وقديمًا كان الشعراء يـميلون إلى الـجد فى

---

(١) ديوان بشار جـ٤ ص٦٢. ويذكر المحقق أن الأبيات وردت فى معاهد التنصيص نسبت الثلاثية الأولى منها لقيس بن الملوح، لكنه يقول إن البيت الأخير من المعانى اللائقة ببلاغة بشار، ونحن نرى أن ما فيها من روح المرح العالية أيضًا يليق ببشار.

(٢) فى الشطر الأول اختلال فى موسيقاه إذ وزن الأبيات من بحر المتقارب، لكن هذا البيت فيه اختلال فى التفعيلة الثانية وربما لو كانت (قصيرة خلق) لاستقام الوزن.

(٣) ديوان دعبل ص٢٠٢. الدحداحة: القصيرة، المرفقة: المخدة، المدهقة: الممتلئة، المخنقة: القلادة. الفانية: الناقة المسنة، المعلقة: التى شربت الماء فعلقت بها.

هجائهم فيعمدون إلى انتقاص المهجو ببيان تخلفه فى ميادين الشجاعة والكرم فى عبارة رصينة، وربما رأينا عند بعضهم شيئًا من التهكم ولكن روح البداوة وصبغتها العامة كانت تطغى، كما كان فى قول طرفة بن العبد يهجو عمرو ابن هند:

ليت لنا مكان الملك عمرو ... رغوثًا حول قبتنا تخور
من الزمرات أسبل قادماها ... وضرتها مركنة درور [1]

إلا أننا نلمح روح التهكم والسخرية مع استخدام ألفاظ تعكس روح العصر، فدعبل يصور امرأة أخرى مستخدمًا نفس الطريقة المبالغة فى التصوير فيقول:

يا ركبتى خزز وساق نعامة ... وزبيل كناس ورأس بعير
يا من أشبهها بحمى نافض ... قطاعة للظهر ذات زفير
صدغاك قد شمطا وصدرك يابس ... والصدر منك كجؤجؤ الطنبور
يا من معانقها يبيت كأنه ... فى محبس قمل، وفى ساجور
قبلتها فوجدت لسعة ريقها ... فوق اللسان كلسعة الزنبور [2]

الصورة فى القصيدتين السابقتين يحاول فيهما الشاعر جمع الكثير من الملامح التى تسم صاحبتها بالقبح، وعلى الرغم من أنها لا تصف وصفًا حقيقيًّا إلا أنها تخلق فى ذهن كل متلقٍّ صورة لامرأة قبيحة، ولكل أن يتصورها كما يشاء، فلقد

---

(١) ديوان طرفة بن العبد – شرح الأعلم الشنتمرى – ت دكتور رحاب خضر عكاوى – دار الفكر – بيروت. ط١ ١٩٩٣ – ص١٠٦. الرغوث: النعجة المرضع، من الزمرات: قليلات الصوف وخصها لأنها أغزر لبنا، أسبل: أى طال وكمل، القادمان: الخفان وضرتها: لحم الضرع ويعنى كثيرة الدر.

(٢) ديوان دعبل ص١٤٩ – ١٥٠. والخزز هو ولد الأرنب. ومن الملاحظ أن بيت امرئ القيس (له أيطلا ظبى وساقا نعامة) قد أوحى لدعبل بمطلع هذه القصيدة، لكنه وصف به امرأة بدلاً من الحيوان. الزبيل: القفة أو الجراب، حمى نافض: حمى الرعدة، جؤجؤ: الصدر، الطنبور: آلة وترية ذات ستة أوطار، الساجور: خشبة تعلق فى عنق الكلب.

تركت بعض مساحاتها فارغة لتتيح الفرصة ليستكملها كل مستمع بما يتصور ليصل فى النهاية للصورة الكاملة لهذه السيدة القميئة، لكن هدف الشاعر يصلنا فى النهاية.

لقد اتسع فن الهجاء، وكان النموذجان السابقان من أخف أنواعه وقعًا إذ لم يتجاوز (حد السخرية من المهجو إثارة الضحك من، إنه يشبه النكتة الذكية اللاذعة والتصوير الكاريكاتيرى الساخر المضحك الذى لا يتطلب مخيلة خصبة نشطة تعرف كيف تجسم العيوب فى صورة مثيرة) [1].

لكن المتتبع لشعر هذه الفترة يجد أن أكثر ما انتشر فيه من هجاء كان هجاء فاحشًا، ظهرت بداياته فى العصر الأموى لا سيما النقائض، إلا أنه ازداد مع الزمن إقذاعًا وفحشًا سيطر عليها سب العرض والطعن فى الأنساب بشكل مفرط.

إن الأمثلة السابقة التى وردت فيها الطبيعة كغرض شعرىٌ استغرق القصيدة كلها تعد نسبتها قليلة، خاصة أننا لاحظنا أنها وردت إما كتفة أو مقطوعة، بالإضافة إلى قلة ورودها كغرض مستقل يحتل قصيدة بأكملها لدى شعراء تلك الفترة.

ومن هنا نتطرق إلى النوع الثانى لورود الطبيعة كغرض شعرى؛ إذ كثيرًا ما كان الشاعر يتوقف فى بعض أجزاء قصيدته لكى يرسم صورة معبرة عن طبيعة المكان أو الكائن الحى فيه، فهو يصف الرحلة فى الصحراء أو الناقة والفرس والغزلان وحمر الوحش أو يصف الهجيرة والليل، ولكن مثل هذه اللوحات الطبعية كانت ترد غالبًا على نحو تكميلى للموضوع الرئيسى فظهرت بالشكل الثانى.

---

(١) عز الدين إسماعيل (الدكتور)، فى الشعر العباسى الرؤية والفن، ص ٣٦٣.

ثانيًا: الطبيعة مرحلة فى قصيدة :

ونعنى هنا أن القصيدة تكون ذات أغراض متعـددة، وتـشغل الطبيعـة مكانًـا فيها ومما لا شك فيه أن هذا النوع كثير الورود فى الشعر بشكل عـام، فمـا مـن شاعر إلا ويلجـأ إلى أن يتمثـل الطبيعـة، ولكـن التوظيـف يختلـف مـن قـصيدة لأخرى، ففى إحدى قـصائد بـشّار والـذى يعتـبر حلقـة متوسـطة بـين القـدماء والمحدثين ويعتبر شعره ممثلاً أصدق تمثيـل للـشعر القـديم المبنـى علـى الأصـول التقليدية، والشعر الجديد المتحـرر مـن هـذه القيـود المتـصلة بـالنمط والـصياغة والمعانى والموضوعات وهو فى كلا المنهجين بالغ الغاية فى التعبير عنه[1].

فى قصيدة له يمدح عقبة بن سلم والى المنصور على البصرة يقول فى بـدايتها بعد المقدمة الغزلية واصفًا الرحلة على ظهر الناقة إلى حيث مكان عقبة:

قد تجشمتها وللـجنـدب الـجو	ن نداء فى الصـبح أو كالنـداء
حين قال اليعفور وارتكض الآ	ل بـريعـانــه ارتكـاض النـهاء
بسبوح اليـديـن عاملـة الـرجـ	ـل مـروح تغـلو مـن الغـلـواء
همها أن تزور عقبـة فى الـمــ	ـلك فتروى من بـحـره بـدلاء
مالكى تنشق عن وجهـه الـحـر	ب كما انشقت الدجى عن الضياء
أيها السائلى عن الحزم والنجــ	ـدة والبـأس والنـدى والـوفـاء
إن تلك الـخـلال عند ابن سلم	ومـزيـدًا مـن مثـلها فـى الغنـاء
كخـراج الـسـمـاء فيـض يـديـه	لـقـريــب ونـــازح الـدار نـــاء
حــرم الله أن تـرى كابن سلـم	عـقبـة الـخير مطـعم الفـقـراء
يسقـط الطير حيـث ينتثر الحـ	ب وتغشـى مـنـازل الكـرمـاء
إنـمـا لذة الـجواد ابن سـلـم	فـى عـطـاء ومـركـب للـقـاء

(١) طه الحاجرى (الدكتور) بشّار بن بُرد ص٢٩.

أريحى له يـد تمطر النَّيْل		وأخرى سُمٌّ علـى الأعـداء

ثم يسرد بشار مجموعة أخرى تعكس وتؤكد على كرم ممدوحه ليكرر مرة أخرى على معنى الكرم وربطه بالمطر فيقول:

أسد يقضم الرجال وإن شئـ		ـت فغيث أجش ثر السماء[1]

الصور هنا صور كلاسيكية مسبوقة، فهي مجرد أداة تعبيرية وإن شئنا القول قوالب جاهزة عارية من الخيال، إنها بدائية إلى حد كبير إذ تقوم الصورة على المحسوسات بعيدة عن محاولات إعمال الذهن، تقوم على التشبيهات التى يصنعها العقل نقلاً عن عالمها الأصلى، فتأتى واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة فهى تقريرية، إنها مجرد طريقة مباشرة للتوضيح تحترم فيها أبعاد العالم الحقيقى فلا تتجاوز الحدود المعقولة التى يسهل على أى شخص أن يفهمها بمجرد أن يسمعها.

وقد كانت أمثال هذه الصور تلائم طفولة العقلية العربية وبدايتها.

وبشّار هنا عزف على قيثارة القديم من حيث الوصف فالكريم مقابل فى الشعر بأحد أبرز مظاهر الطبيعة وهو الماء أو المطر، فهو رمز الحياة والخير الذى لا غنى عنه، فكرم عقبة مرة وصف بأنه كالبحر أو مطر وعطاياه تخرج من يده كهطول المطر، وأما شجاعته فهو فيها كالأسد – كالعادة أيضًا – وفى البيت العاشر عندما رسم لنا صورة انتشار الطيور وكثرتها فى المكان الذى يكثر فيه الحب والطعام أراد أن يكنى عن كثرة الوافدين على عقبة بسبب كثرة عطاياه، وهذه صورة طريفة[2] لكن جاء الشطر الثانى من البيت ليهدم تلك الطرافة من

---

(1) ديوان بشار ج١ ص١٠٩-١١١. الجندب: ضرب من الجراد معتاد الحر، قال: هجع فى القيلولة، اليعفور: حمار الوحش، ارتكض: اضطرب، الريعان: شدة السراب، النهاء: الغدير، سبوح: السابحة وأراد الناقة، الغناء: النفع وكفاية المهمات، ثر: كثير الماء.

(2) يذكر أبو هلال العسكرى فى الصناعتين ص٢٣٠ أن هذا البيت مما يطلق عليه حسن الأخذ إذ أن أعرابيًا قال:

«إن الندى حيث ترى الضغاط»

فقد أخذه بشار وشرحه وبينه.

خلال ذلك الإيضاح السافر لما أراد أن يقدمه من معنى فى الشطر الأول من معنى لطيف.

وأكثر أنواع القصائد التى تتعدد أغراضها قصيدة المدح، وهى على هذا النمط منذ معرفتنا بقصائد المدح، فهى غالبًا ما تفتتح ببداية طللية غزلية ثم يتطرق الشاعر إلى وصف الرحلة التى تنتهى بالوصول إلى الممدوح.

ومن ذلك قصيدة لمسلم بن الوليد يمدح فيها الفضل بن جعفر البرمكى:

فدع قلبه والنأى لا يذكر الهوى ... ليالى يلقاه بأترابه الشمل

خرجن خروج الأنجم الزهر والتقت ... عليهن منهن الملاحة والشكل

تبسمن فاستضحكن طامسة الدجا ... عن الصبح والظلماء أوجهها طحل

و لما تلاقينا قضى الليل نحبه ... بوجه كوجه الشمس من مائه مثل[1]

الأبيات السابقة تصور المحبوبة وموقف اللقاء معها، والمستمع للأبيات السابقة يستطيع أن يكون فى مخيلته صورة لهذا المشهد، ففى الظلام الشديد تهب النجوم اللقاء ضياء وتكسو وجه العاشقين نورًا، هذا بالإضافة إلى ذلك النور المنبعث من ابتسامة المحبوبة التى أضاءت الدُّجا، ويبلغ الضوء أوجه فى هذا اللقاء عندما يحيل ظلمة الليل إلى ضوء وهاج كضوء الشمس وهو صادر عن وجه المحبوبة، وذلك اللقاء النورانى الذى يشع ضوءًا نفسيًا خرج من نفسية الشاعر وعواطفه أكسب لوحته – الصورة – ما يشبه النور الحقيقى الذى غلف الصورة ككل.

ويصف مسلم فى مدحية أخرى رحلته فى الصحراء فيقول:

وهجيرة كلفت طى مقيلها ... ظهرًا وقد طلب الكنيس مقيلا

ودجنة ضمنت هتك ستورها ... وجناء صامتة البغام ذلولا

حتى إذا الفجر استضاء أنختها ... لأذوق نومًا أو أصيب مليلا

---

(1) ديوان صريع الغوانى ص٢٦٠.الطحل: لون بين الغبرة والسواد.

والليـل قد رفع الذيول مواشكا ... بـرحيلــه سلطـانــه ليـــزولا
حملت ثقل الـهم فانبعثـت به ... نفسـى وناجيـة السفـار زمـولا
حرفـا إذا ونـت العتاق تزيدت ... فى سـيرهـا التنعيب والتبغيـلا
ترمى المهامه والقطيع بطرفهـــا ... شـزرًا كـأن بعينهـا تـحويلا[1]

يصف الشاعر هنا رحلته التى واصل المسير من الظهر فى شدة الحر، حتى يصل إلى الهزيع الأخير من الليل إذ يأذن بالرحيل مسرعًا. وإذا كان من المنطق الطبعى أن ظهور ضوء الفجر يعنى ذهاب الليل، ولكنه عقب بالبيت الأخير ليؤكد المعنى بتصوير الليل، وكأنه ملك قد سقط ملكه فأسرع بالهروب، ولا نعتقد أنها صورة متكلفة أو معنى مكرر أو مفهوم بالمنطق – كما يذكر الدكتور عبد الله التطاوى فى كتابه عن (الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد)[2] – لكن الصورة توضح انفعال الشاعر وما كانت تجيش به نفسه، فالإنسان الذى يصيبه التعب لأى سبب لا يمل من ذكر هذا المسبب لما وجده من عناء، فإن ذلك مدعاة للتعاطف – خاصة من قبل الممدوح ليجزل العطاء – وبالرغم من حرارة الصحراء وصعوبة الرحلة إلا أنه استمر فى رغبته الملحة فى التقليد لبداوة الصورة محاولاً الاستقصاء والإجادة فى تصوير الناقة بشكل يكشف عن بداوة اللغة والصورة، فهى تسير بسرعة وتنظر فى سيرها إلى هذه الصحراء القفر تارة، وتارة ترفع مقلتها ناظرة نحو السوط.

وإذا كنا قد عالجنا فى مقدمة قصيدة المدح الغزل والحديث عن الرحلة، فإننا نعالج هنا الجزء الخاص بالطلل وهو أحد عناصر الطبيعة.

---

(١) الديوان ص٥٨. الكنيس: الظبى، ضمنت: كلفت، الوجناء: الشديدة، البغام: صوت الظبى، مليلاً: نوع من الطعام، ناجية السفار: السريعة، ذمولا: سير الزميل وهو ضرب من السير وكذلك التنعيب والتبغيل، حرفا: ناقة قوية، ونت العتاق: ضعفت الدواب، المهامة: الأرض القفر، القطيع: السوط.

(٢) عبد الله التطاوى (الدكتور) الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ص٧٧.

آثار أطلال بروسة درس | هجن الصبابة واستثرن معرسي
أوحت إلى در الدموع فأسبلت | واستفهمتها غير أن لم تنبس
زج الهوى أو دع دموعك تبكه | واجنح إلى خطط المتالف واحبس
وكل الزمان إلى البلى أطلالها | فخلت معالمها كأن لم تؤنس
ولرب صاحب لذة نادمته | فى روضة أنف كريم المعطس
صفراء من حلب الكروم كسوتها | بيضاء من صوب الغيوم البجس
مزجت ولاوذها الحباب فحاكها | فكأن حليتها جنى النرجس
وكأنها والماء يطلب حلمها | لهب تلاطمه الصبا فى مقبس[(١)]

الصورة فى إطار قصيدة المدح هى تقاطع وجدلية بين بيئتين تتضح فيها المرجعية على مستويى اللفظ والصورة. فصورة الطلل صورة قديمة فطالما وقف الشاعر أمام الطلل وقد أثار ذكرياته فبكى، ولكن الطلل لا يحن لحاله ولا يجيب سؤالا يجول بخاطره عن حال أهلها الظاعنين، ويكمل مسلم هذه الصورة على سنة القدماء. ثم يخاطب نفسه كى يدفع الهوى عن نفسه أو يحملها على المتالف فى الحب خاصة بعدما رآه من أثر فناء الأحبة.

فهذه الصورة على الرغم من إغراقها فى البداوة إلا أن ألفاظها سهلة، وما إن ينتهى من هذه الصورة القديمة حتى تداعبنا نسمة من نسمات الحضارة، فبعد الحديث عن ذلك الموقف الصعب إزاء الطلل يأتى الحديث عن الرياض، وإن كان هنا يتحدث عن الخمر ومجالسه فى ظل البساتين الموجودة التى تحف به، وتتلون الصورة بألوان حضارية مختزنة، فانتشار الزهور ظاهرة منتزعة من البيئة الجديدة صدرت بتلقائية. والحباب الذى ظهر متناثرًا وسط الخمر فى الكأس

---

(١) ديوان مسلم ص١٣٠. معرس: التعريس النزول فى وجه الصبح، زُجَّ: ادفع، المتالف: المهالك، البجس: المنسكبة، لاوذها: تبعها.

استدعى من مخزون الشاعر – الحضارى – صورة زهور النرجس المتناثرة وسط الحدائق. فما أكثر تلك الرياض والبساتين وما فيها من ألوان الورود والأزهار فها هو ذا دعبل الذى أكثر وأقذع فى الهجاء يشده ذلك المنظر الخلاب فينشد قصيدة فى المدح استقطع جزءًا كبيرًا منها لوصف النوار فيقول:

وميثاء خضراء زربية	بها النور يزهر من كل فن
ضحوكًا إذا لاعبته الرياح	تأود كالشارب المرجحن
فشبه صحبى نوارها	بديباج كسرى وعصب اليمن
فقلت بعدتم ولكننى	أشبهه بجناب الحسن(1)

الصورة مما لا شك فيه ذات بعد حضارى مزدوج، فإذا كان الزهر قد ملأ الأماكن التى ترتادها العين، فإن عالم الشاعر أيضًا قد ملئ بمنظر جديد فرضته الحضارة وهو ذلك التمايل الذى يصاب به السكران، وفى صورة مقلوبة شبه تمايل النوار وقد داعبته الرياح بمن لعبت الخمر برأسه فبدأ يميل ويهتز، كأن الصورة الأقرب إلى ذهن السامع هى صورة السكران وليست صورة الزهر وقد حركه النسيم على أغصانه.

وكما وصفت الرياض باعتبارها موضوعًا جديدًا فى بيئة الشاعر فقد شغله الشعر بوصف مظاهر أخرى لم تكن موجودة فى البيئة الأصلية للشعر – الصحراء – وهو وصف الأنهار ففى قصيدة اشتملت على الغزل والوصف، وأخيرًا كان المدح فى هذا صنع مسلم بن الوليد صورة رهيبة للفرات:

وملتطم الأمواج يرمى عبابه	بجرجرة الآذى للعبر فالعبر
مطعمة حيتانه ما يغبها	مآكل زاد من غريق ومن كسر

---

(1) ديوان دعبل ص ٢٦٤، الميثاء: الأرض اللينة السهلة أو الطيبة، الزربية: الأرض إذا اخضر نبتها واصفر واحمر، ارجحن: مال واهتز، العصب: ضرب من البرود اليمانية، جناب: فناء.

إذا اعتنقت فيه الجنوب تكفأت جواريه أو قامت الريح لا تجرى
كأن مدب الموج فى جنباتها مدب الصبا بين الوعاث من العفر (١)

إننا إزاء مشهد مخيف لبحر متلاطم الأمواج له صوت عالٍ شديد، أما أسماكه فإنها شبعة دائمًا بسبب ما تتغذى عليه من الغرقى وما تكسر فيه من مراكب، إنه شديد الهول إذا ما هبت واضطربت الرياح انقلبت السفن أو تقاذفتها الريح، وكأنها فى ضعفها إذ ذاك رمال لينة لعبت بها الريح، وفى هذه الصورة تطل البيئة الأصلية للشعر برأسها. فالشاعر يصور البحر عندما تثور الأعاصير وتتلاعب بالسفن فتثير الأمواج وينتشر رذاذ الماء فتحتجب الرؤية عن هذا الهول يشبه الريح العاتية عندما تهب على سباسب الرمل فى الصحراء، فتتموج معها بقدر تموجات الريح ودفعاته، وتثير الغبار فتحتجب الرؤية أيضًا والذى يشق الصحراء وسط هذا المنظر المخيف يصيبه الروع والفزع تمامًا كما يصيب من فى السفينة عندما تتلاعب بها الأمواج، وهذه صورة لم يُسبق إليها الشاعر، فقد ربط بين راكبى سفن الصحراء وما يعانونه فى بداوتهم وراكبى البحر فى بحرهم وهو منظر جديد فى حياة العرب.

كذلك ألقت البداوة بظلالها على المعجم اللغوى للشاعر، فنجده قد استخدم مفردات صعبة وقد يرجع ذلك أيضًا إلى محاولة تصوير الهول والشدة فى البحر مقابلة بألفاظ شديدة صعبة.

لقد كان مسلم شاعرًا بارعًا فى رسم الصور التى ينقلها عن بيئته القديمة أو الجديدة وهو أشبه ما يكون برسام يصحب فرشاته وألوانه ليرسم كل ما تقع عليه عينه من منظر بديع، وإن تميز عن الرسام بما يهبه للوحاته من حياة وحركة

---

(١) ديوان صريع الغوانى ص١٠٥ -١٠٦. الجرجرة: صوت الماء، الأذى: الموج، العبر: حافة النهر، يغبها: الغب: أن تشرب الإبل يومًا وتدع يومًا، اعتنقت الجنوب: اضطربت الرياح، تكفأت جواريه: انقلبت السفن، الوعاث: اللينة، العفر: التراب.

عبر الكلمات، بالإضافة إلى ما يحملها من انطباعاته المنبثقة عن شخصيته وثقافته أو مرجعيته، (ولقد ظل محافظًا بل حريصًا على متانة ألفاظه وابتكار معانيه ووصف الصورة وصوغها فى أجمل زينة وجرس، مما يكشف فى نهاية الأمر عن مقدرته فى هذا المضمار الغنى...) ولقد مدحه الكثيرون من النقاد القدماء كالمرزوقى والمرزبانى وابن المعتز؛ بسبب ما جاء به من صور بديعة، للدرجة التى جعلت المرزوقى يفضل صور مسلم على بعض الشعراء المتقدمين، وهو أمر لا يتكرر كثيرًا فى إطار الموازنة بين القديم والجديد.

ومن طرائف صوره ما قدمه فى إطار قصيدة مدح تخللها كالعادة طلل وغزل، فقال وقد جمع بين شجاعة وكرم الممدوح فسلكها فى سلك واحد:

يُقرِى المنيةَ أرواحَ الكماة كما   يقرى الضيوفَ شحومَ الكومِ والبزلِ

يكسو السيوف دماء الناكثين به   ويجعل الهامَ تيجانَ القنا الذبلِ[1]

يحمل البيت الأول صورتين مختلفتين، الأولى تعبر عن الشجاعة أما الثانية فهى للكرم ولكنه وجد خيطا ربط بين الصفتين، فهو يكرم المنايا بإهداء أرواح الأبطال إليها، وهو ينطلق بنفس الأريحية نحو قِرى الضيوف بتقديم الإبل السمينة لهم.

وينقلنا مسلم فى قصيدة أخرى جمعت بين الخمر والغزل إلى مشهد يكاد من دقة ما فيه من تصوير فنى عال يشعرنا أننا أمام أحد المشاهد السينمائية الموثقة بالكلمة والصورة المتحركة، وهو على الرغم من كونه مشهدًا مألوفًا فى شعرنا العربى، إلا أنه امتزج بروح العصر بما تحمله من ألفاظ سهلة:

وزائرة رعت الكرى بلقائها   وعاديتُ فيها كوكبَ الصبح والفجرا

أتتنى على خوف العيون كأنها   خذول تراعى النبت مشعرةً ذعرا

---

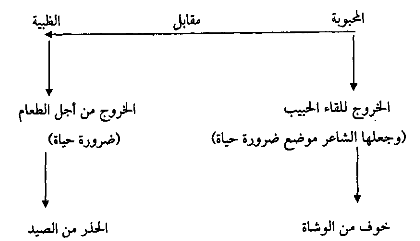
(١) ديوان صريع الغوانى ص١١. الكوم: العظام الأسنمة، البزل: هو الذى أنهى تسعة أعوام.

إذا ما مشت خافت نـميمة حليها تدارى على المشى الخلاخيل والعطرا

فبـت أُسيـر البـدر طـورًا حديثها وطـورًا أناجى البدر أحسـبها البدرا

إلى أن رأيت الليل منكشفَ الدجى يـودع فى ظلمائه الأنـجم الـزهرا[1]

المشهد مرسوم بفنية وبراعة فالمحبوبة جاءت لزيارتـه فـى جـوف الليـل، وقـد جاءت متسترة خائفة عيون الرقباء، وكأنها الظبية التى تشعر بالذعر وهى ترعـى العشب حذرة خطر الصيد. وعلينا ألا نغفل فى هذا الجانب وضع الصورة على جانبين متقابلين.



والمحبوبة فى خروجها تخشى أن يـشِيَ بهـا صـوت الحلـى عنـد الحركـة أثنـاء المشى، أو ينم عليها ريح المسك، والشاعر فى هذه اللقطـة أيـضًا فنـان لاقـط لا ينسى أصغر تفصيلات اللوحة، فالمرأة خرجت فى كامل زينتها بحليها وعطرهـا. إنها العقلية العربية الجديدة التى لا يشغلها الاهتمام بالكل عـن ذكـر الجزئيـات الصغيرة.

(١) ديوان صريع الغوانى ص٤٤. رعت الكرى: أذهبته وطردته عن نفسى، خـذول: الظبيـة وسميت بذلك لأنها تخذل صاحباتها بهجرانها لهم رعاية لابنها.

ويستطرد الشاعر ليصف المحبوبة بشدة الجمال التى جعلته يخطئ فيهمس إلى القمر بحديثه ظنًا منه أنها حبيبته.

الشاعر يملك أدواته جيدًا فلا يفلت منه خيط أو ينسى جزءًا من أجزاء صورته، فنحن نجده حريصًا على أن ينهى المشهد بتحديد زمنى كما بدأه بتحديد زمنى، لقد سيطر جيدًا على حبكة المشهد، وكان على وعى تام فى حفاظه على زمن الحكاية التى جرت أحداثها فى الماضى، واستخدم لذلك الفعل الماضى (رعت، أتتنى، بت، رأيت). وصورة المجموعة التى تواصل محبوبها فتزوره صورة متكررة.

ولكننا نرصد صورة خوفها عين الواشين فى قول بشّار:

فجاءت على خوف كأن فؤادها — جناح السمانى يرعوى ويحيد[1]

والشاعر هنا يشبه وجل المحبوبة بطريقة أخرى، فقلبها يرتعد ويرتجف من شدة الخوف كما يهتز جناح الطائر[2] .

لقد ورد توظيف الطبيعة في القصيدة كأحد أغراضها كثيرًا فى شعر هذه الفترة، ولقد عكس هذا التوظيف كثيرًا فى قصائد المدح كما رأينا باعتبارها أكثر أنواع القصائد شيوعًا من جهة، ولأنها أكثر أنواع القصائد التى تتعدد الأغراض فى إطارها من جهة أخرى.

---

(١) ديوان بشار ص ١٢٠ جـ١.

(٢) ترددت هذه الصورة فى تشبيه سرعة خفقان القلب واضطرابه بحركة جناحى الطائر. راجع ديوان بشار ص ١٥٧ جـ١. وصورة تشبيه القلب فى اضطرابه بحركة جناحى الطائر قديمة، فقد سبق مجنون ليلى بقوله:

كأن القلب ليلة قيل يُغدى — بليلى العامريةِ أو يراحُ
قطاة عزّها شَرَكٌ فباتت — تجاذبه وقد علق الجَناحُ

ثالثًا: الطبيعة صورة شارحة :

قد يقترب هذا النوع من أنواع توظيف الطبيعة فى القصيدة من النوعين السابقين، إلا أننا ندرس هنا الطبيعة من منظور آخر، فالصورة هنا تتضح بشكل جلى أو كما يريد صاحبها أن تصل عبر الطبيعة، ويركز تحليلنا هنا على ما استخدمت فيه عناصر الطبيعة، إذ قد ترد الصورة فى القصيدة التى يتوحد فيها الغرض، لكن الصورة المعتمدة على الطبيعة تكون مقتصرة على بيت واحد أو مجموعة أبيات متفرقة وغير متتالية، هذا التقسيم التفصيلى هو من دواعى البحث الذى جعلنا نستقصى ظهور الطبيعة فى شعر هذه الفترة وكيفية توظيفه.

ولقد زادت فى البيئة الجديدة مظاهر الحضارة، كما زادت معطيات الحياة ووسائلها، فأراد الشاعر أن يوصل صورة أو انطباعًا فى موقف ما رآه فى عالمه ورسمه بثقافته الخاصة وأعاد تكوين صورته مرة أخرى فى شعره، عن طريق تمثل الطبيعة التى تعد عنصرًا محايدًا بينه وبين مستمعيه، يقرب إلى أذهانهم ما رآه من وجهة نظره فى هذا الموضوع أو ذاك.

لقد لمسنا أن ما جاء من شعر الشعراء قد بدأ يقل فيه شيوع التشبيهات المنقولة مباشرة عن الطبيعة، وكأن الشاعر مجرد آلة تصوير، ولقد تخطى إنسان ذلك العصر هذه المرحلة البدائية،وراحت نفسه تنزع إلى ما فيه إعمال للذهن، وأصبحت الصورة تعمل على تنشيط حواس الإنسان بالإضافة إلى تنشيط الذهن والذاكرة، لقد أصبح الشعر فى جانب منه ثقافة التأثير الروحى الفكرى، فلقد اتخذت الصور- حتى المألوف منها – بُعدًا جديدًا أضافه الشعراء إليها بسبب ما أضفته عليهم البيئة بروافدها المتعددة.

يصف العباس بن الأحنف محبوبته فى إحدى القصائد بأبيات متفرقة لكنها من قصيدة واحدة:

شمس ممثلة فى خلق جاريةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ كأنما كشحها طىُّ الطواميرِ

فالـجسم من لؤلؤ والشعر من ظلم   والنشـر من مسكه والوجه من نور
كأنهـا حين تـمشـى فى وصـائفهـا   تخطو على البيض أو خضر القوارير[1]

من الجلى أن صفات المحبوبة فـى الـصورة التـى رسمهـا الـشاعر لهـا صـورة مكررة، فتشبيه الوجه بالشمس والجسم باللؤلؤ والشعر بالظلام والرائحة بالمسك كلـها صـور قديـمة، إلا أننـا نحـسب لـه سـهولة الألفـاظ، وفـى البيـت الأخـير صوّرالعباس تلك الفتاة وهى تمشى الهوينى وسط وصيفاتها، وكأنها تمشى بحـذر وخفة فوق البيض أو الزجاج، ويريد الشاعر من خلال تلك الأبيات أن يعكـس رقة المحبوبة وخفة حركاتها أثناء مشيها على الأرض، ويقـدم لنـا انعكاسـا لـمدى حضارتها وتنعمها، ويبدو ذلك واضحًا عندما نقابلها بصورة أقدم لعمر بن أبـى ربيعة الذى يصف محبوبته فى لينها بقوله:

ألا إنـما هنـد عصـا خيـزرانـةٍ   إذا غمـزوهـا بالأكـف تليـنُ[2]

أو فى صورة قديمة للأعشى أيضًا وهو يصور رقة المحبوبة بما يقول عن مشيتها إنهـا كمشية من به مرض فى قدمه فرق جلدها، بالإضافة إلى أنه يسير فى الوحل:

تمشى الهوينى كما يمشى الوجى الوحل

وفى صورة حضارية أخرى يرسم بشار صورة كانت الطبيعة فيها المشبه وكأن العين ألفت كل المظـاهر الحـضارية، فـراح يتحـدث عـن صـدر المحبوبـة وفوقـه ملابسها الملونة:

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ١٣٦ – الطوامير: هى الصفحة.

(٢) عبر بشار بن برد تعبيرًا يدل تمامًا علـى مـدى الاخـتلاف بـين بيتـى الـشاعرين (بـشار وعمر) فحينما سمع بشار قول المجنون: ألا إنما ليلـى عـصا خيرزانـة ٠٠٠ والبيـت منـسوب للمجنون لدى العسكرى ولكثير فى كتاب الوساطة (راجع الخـبر فـى الـصناعتين ص٢٣٤) فقال والله لو جعلها عصا من زبد أو مخ لما أحسن إلا قال كما قلت:

وحوراء المدامع من معد   كأن حديثها قطع الجمان
إذا قامت لسبحتها تثنت   كأن عظامها من خيزران

كـأن ملقـى حليهـا فاثـــور
فيـه ابيضـاضٌ وبـه تحمير [1]

فى إحدى قصائد مسلم بن الوليد وهى قصيدة خمرية ذات مطلع غزلى تطالعنا عدة عناصر للطبيعة ظهرت كلها فى صور متعددة كصورة شارحة للخمر، ويبدو لنا فيها كم استفاد مسلم من طبيعته وبيئته ليجسد رؤيته الخاصة، فهو بعد أن يتخلص من مقدمته الغزلية ينتقل مباشرة للحديث عن الخمر ومجلسها، ونسرد هنا مجموعة من الأبيات التى وظفت فيها الطبيعة لتكون معينًا على فهم الطرف الثانى للصورة سواء أكان أصل الصورة استعاريًا أم تشبيهيًا.

يقول مسلم:

شققنا لها فى الدنّ عينًا فأسبلت ... كما أسبلت عين الخريد بلا كحل
كـأن فنيقًا بـازلاً شـك نـحـره ... إذا ما استدرت كالشعاع على البزل
كـأن ظباء عُكَّفًا فى رياضها ... أباريقها أوجسن قعقعة النبل [2]

أراد الشاعر فى البيتين الأولين أن يصف لنا رقة الخمر وصفاءها ثم لونها.

فالصورة الأولى للخمر وقد بدت من إنائها بعد فتحه وكأنها فى رقتها الدموع الصافية والمنحدرة من عين امرأة غير مكتحلة، وهذه نقطة صغيرة إلا أن لها أهميتها، فالدموع تخرج صافية رقراقة غير مختلطة بالكحل، والحرص على التفاصيل أمر يدل على العقلية العربية فى ظل البيئة الجديدة. ولإبراز لون الخمر جاء التشبيه فى البيت الثانى: فكأن صبيب الخمر بعد ثقب الدن كخروج الدم من نحر جمل أبيض عند نحره، ولقد حدد لون الجمل بالبياض لتتضح حمرة الدم، فلون الخمر كلون دم ذلك الجمل، بالإضافة إلى أن لها شعاعًا عند خروجها.

---

(١) ديوان بشار جـ٣ ص ١٨٦. ملقى الحلى: الصدر، والفاثور: مائدة مصنوعة من الرخام أو الفضة.

(٢) ديوان مسلم ص٣٨، الفنيق: الجمل الأبيض. البزل: مكان خروج الخمر من ثقب الدن.

واستخدامه للفنيق أمر له دلالة أخرى، فهو فحل الإبل الكريم[1] الذى لا يهان، والفنيق هنا مقابل للدن لذا فإن ذبحه - شقه - أمر يعنى أن الأصيل الكريم قد أهين وذبح، وذلك لا يكون إلا لحاجة عظيمة، كذلك فإن فتح الدن كان لأمر عظيم وهو استخراج الخمر الثمينة.

أما الصورة الثانية فهى صورة لأباريق الخمر وهى صورة طريفة حين وقفت منتصبة ممتدة الأعناق كأنها ظباء أحسَّت بحركة رامٍ فرفعت رؤوسها حذرًا، والصورة فيها أيضا من الرقة التى تتسم بها الحضارة فى ذلك العصر.

ويذكر إيليا حاوى معلقًا على هذا البيت (فإذا كان الشاعر القديم قال:

«كأن إبريقهم ظبى على شرف»، فإن مسلمًا جدد فى التشبيه بتخصيصه وتجزيئه، إذ جعل الظباء عكفًا أى منحنية على مرعاها ليتم المشهد الفعلى بين الظبية والإبريق، ثم أشار إلى النبل وما إليه ليستكمل المشهد فى تصوير تناثر الأباريق وكثرتها)[2].

ومن نفس القصيدة يصف لنا مسلم العود والمزمار اللذين كانا ملازمين لمجلس الخمر:

وحن لنا عود فباح بسرنا	كأن عليه ساق جارية عطل
وأسعدها المزمار يشدو كأنه	حكى نائحات بتن يبكين من ثكل[3]

لقد صور يد العود - المكان الذى تشدو عليه الأوتار - بأنها ساق جارية، وهى صورة مغرقة فى الترف الحسى، أحد روافد المدنية الجديدة، وإن كان وجه الشبه بعيدًا خاصة بعد وصف الساق بأنها عاطلة من الحلى، ولم نفهم لماذا جاء

---

(١) حياة الحيوان الكبرى - الدميرى - ص١٣٦ يذكر أن الفنيق: هو الفحل الكريم من الإبل الذى لا يركب ولا يهان لكرامته.

(٢) إيليا حاوى. فن الشعر الخمرى ص٣٤١.

(٣) ديوان مسلم ص٤٠.

بهذا التحديد. أما المزمار المصاحب للعود فله صوت حزين يشبه صوت النساء النائحات، صحيح أن للمزمار صوتًا حزينًا قد يصدق عليه وصف الشاعر بأنه يحاكي صوت النساء النائحات، لكننا نعتقد - بسبب ما ساقه الشاعر إلينا من قرائن- أنه كان سعيدًا منتشيًا فى هذا المجلس، لذا فإن استحضار صورة النساء النائحات هى صورة غير موفقة فى هذا الموضع، إلا أن الشاعر أبى إلا أن يزخرف كل عناصر القصيدة بصور، ومن هنا فإن الصورة تكون قد خرجت عن كونها جوهرًا للشعر إلى زخرفة بديعية، وهو أمر لا يخرج عن إطار مرجعية العصر الذى زاد فيه الزخرف والتوشية باعتبارهما من مظاهر الحياة المترفة الناعمة.

ولقد كانت نتيجة هذا الغرق فى مجلس الخمر مع التمتع بالغناء والانغماس فى جو الملذات، ألا يخرج أحد من المجلس إلا وقد ثمل وترنح وقد تملكت الخمر جسده وسرت فى أعضائه، فيقول عن فعل الخمر وقوة أثرها:

إذا ما علت منا ذؤابة شارب — تمشت به مشى المقيد فى الوحل[1]

إذا تمكنت الخمر من رأس شاربها وسرت فى جسده بدأ يشعر بالثقل، وكأنها تسير إليه مشيًا كمشى المقيد «فى الوحل»، ويتكرر هنا الاهتمام بزيادة بعض التفصيلات الصغيرة المفيدة فى الصورة التى تعطيها دقة وتعميقًا.

ولأبى نواس نفس الوصف فى فعل الخمر إذ يقول:

ولها دبيب فى العظام كأنه — قبض النعاس وأخذه بالمفصل[2]

ويقتص أبو نواس من الدن مستلبًا روحه فيقول:

مازلت أستلُّ روح الدنِّ فى لطف — واستقى دمه من جوف مجروح

حتى انثنيت ولى روحان فى جسد — والدنُّ منطرح جسمًا بلا روح

---

(١) ديوان مسلم ص٤٢.

(٢) ديوان أبى نواس ج٢ ص٢٢٩.

لقد لجأ أبو نواس فى هذين البيتين إلى معنى ذهنى وأناط بصورته روحًا أقرب إلى – الحلولية – الذاهلة – لقد حلت روح فى الدن عن طريق الوهم، فراح مشبهًا الخمرة الخارجة من ثقب الدن بالدم المنبعث من جوف مجروح وأنه شرب الخمر – المعادلة للدم – حتى أفناها فأجهز على الدن واستل روحه فوهب إلى حياته حياة أو إلى روحه روحًا، وظهر الدن وكأنه إنسان صريع بلا حراك. مع ما فى هذه الصورة الذهنية من حداثة مستمدة من الروح الفلسفية لبيئة الشاعر، إلا أننا لم نجد سندًا منطقيًا ولا عقيدة فلسفية يصدر عنها فى قوله أنه بعد ما شرب الخمر ضم إلى روحه روحا، فمنذ متى يقال حتى ولو على وجه الحقيقة أن القاتل يضم إلى روحه روح المقتول؟ لكننا لانجد ما يرد على هذا التساؤل غير تلك الحرية الفكرية المتاحة فى ذلك العصر، والتى بسببها ظهرت الكثير من الفلسفات والعقائد.

ولأن فن الشعر الخمرى كان من أبرز الفنون التى ظهرت فى تلك الفترة خاصة بسبب انتشارها فى أماكن كثيرة كالحانات والأديرة وأحيانًا فى القصور، من هنا راح كل شاعر يكتب فى الخمر يحاول أن يخلع عليها صورة من صور الطبيعة، ومن هذه الصور الكثيرة قول مسلم:

كأنها وسنان الماء يقتلها   عقيقة ضحكت فى بارد برد[1]

أو قوله فى نفس المعنى:

كأنها وصبيب الماء يقرعها   در تحدر من سلك على ذهب[2]

وقوله:

وخندريس لها شعاع   يلمع فى الكأس كالضرام[3]

---

(١) ديوان مسلم ص ٨١.

(٢) نفسه ص٢٠٩.

(٣) نفسه ص٣٢٢، خندريس: خمر، الضرام: اللهيب.

أو قوله:

حمراء إن برزت صفراء إن مزجت كأن فيها شرار النار تلتهب[1]

أو قول أبى نواس:

أتى بها قهوة كالمسك صافية كدمعة منحتها الخد مرهاء[2]

أو قوله:

كأنها ولسان الماء يقرعها نار تأجج فى آجام قصباء[3]

الأبيات السابقة جميعًا تضفى على الخمر صفة الصفاء واللمعان، خاصة بعد مزجها بالماء، فالخمر إما كالبرق أو لؤلؤة أو هى كالنار ثم هى كالدمعة الرائقة الصافية، وكلها من مظاهر الطبيعة.

كذلك استخدمت الطبيعة كصورة شارحة عند توضيح معنى ذهنى أو قيمة أو خلق من الأخلاق، أو وصف لحالة نفسية إذ ليس هناك بين الشاعر والمتلقين من وسيط يعبر من خلاله ويشرح أفضل من توظيف عنصر من عناصر الطبيعة.

فعلى سبيل المثال يصف دعبل قدرًا بهذه الصورة:

وباتت قدرنا طربًا تغنى علانية بأعضاء الجزور[4]

هذه الصورة التى جعل فيها الشاعر قدره مغنية عذبة الصوت جهورته، إنما هى تعكس نفسية وحالة الشاعر الذى كان سعيدًا فى انتظار طعامه المعد من لحم الإبل، وربما لو كانت تحمل نوعًا من أنواع الأطعمة غير المستحبة لكان صورها بامرأة تبكى، وصوت الغليان أثناء طهو الطعام يجوز تفسيره أيضًا بثورة الغضب مثلاً.

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٧٧.

(٢) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٣.

(٣) نفسه ص٢٧.

(٤) ديوان دعبل ص ١٦٠.

كذلك يستغل دعبل عناصر الطبيعة فى الهجاء عندما أراد أن يعرض لرجل من أصل طيب لكنه سيء الخصال، فيقول:

حتى كأنك نقمة فى نعمة ... أو غصن شوك فى حديقة نرجس[1]

الشطر الأول من البيت كان تشبيهًا معنويًا أما الشطر الثانى فكان أوضح؛ بسبب استخدام صورة مستوحاة من البيئة الطبيعية.

كذلك قدم صورة طبيعية شارحة لعرض فكرة معنوية مستعينًا فى توضيحها بالطبيعة:

والمجد يفسده اللئيم بلؤمه ... كالمسك يفسد ريحه بالكندس[2]

وفى صورة لطيفة معبرة عن الحالة النفسية التى يعانيها الشاعر، رسم أبو نواس صورة للموت، بأن جعله إنسانًا طالبًا للثأر ولا يهدأ حتى يأخذه فيقول:

كأنى وترت الموت بابن أفاده ... على حين حانت كبرة ومشيب[3]

الموت إنسان يقتص فلا يزال يودى بمن يحبهم أبو نواس، كأنما هناك ثأر بينه وبين الموت ينتقم الآن له، وهو يضيف إلى الموت صفة «كبرة ومشيب» فالموت كأنه رجل مسن يقتص لوفاة ابنه الذى لا يستطيع أن ينجب غيره، أو أنه كان سنده ومساعده الوحيد بعد ما بلغ من الكبر عتيًّا.

ها هو ذا العباس بن الأحنف يقارن حالته ونحول جسده بسبب إضناء الحب له فيقول:

أما تتقين الله فى قتل عاشق ... صريع نحيل الجسم كالخيط ذائب[4]

---

(١) نفسه ص ١٦٩.

(٢) ديوان دعبل ص ١٧٠. الكندس: عروق نبت مسهل مقيىء معطس.

(٣) ديوان أبى نواس جـ ١ ص ١٦٤.

(٤) ديوان العباس بن الأحنف ص ٥٦.

إن الشاعر هنا يصف نفسه بالضعف للدرجة التى صيرته كالخيط الدقيق الذائب وهو فى الحقيقة يصف حالة شعورية لا حالة حقيقية.

ويستخدم أبو العتاهية هذا التوظيف أيضًا، فيقول:

عريت من الشباب وكنت غصنًا كما يعرى من الورق القضيبُ(1)

إنها حال الشاعر وما آل إليه من زوال رونق الشباب وغضارته يصورها بصورة الغصن الذى أوشك على الفناء بسبب زوال أو سقوط الأوراق عنه. إنها صورة أمام صورة: الشاعر وقد كان شابًا مقابل الغصن الغض المورق، ثم ذهاب فتوة الشباب وإيذان العمر بالرحيل أمام الفرع أو الغصن وقد دب فيه اليبس.

كذلك يصور أبو نواس حالته النفسية بصورة طريفة، إذ يقول واصفًا حاله إزاء طلل وهو واقف يبكى أمام الديار وكثرة تردده عليه:

كأنى مريغ فى الديار طريدة أراها أمامى مرة، وورائى(2)

إنه يتقصى فى تلك الرسوم البالية ويتردد عليها، وكأنما هو صياد يتعقب ويطلب طريدة فتبدو حينًا أمامه وحينًا وراءه.

وعلى الرغم من أن أبا نواس فى هذه القصيدة قد بدأ بالبكاء على الطلل، لأنه كان يصدر قصائد المدح – غالبًا- بالطلل كعادة القدماء، إلا أنه كان أحد الأصوات العالية فى العصر العباسى الذى نادى بإسقاط البدايات الطللية، إذا لا وجود له فى إطار بيئة الحضارة الجديدة من ناحية، ولشعوبيته من ناحية أخرى فهو الذى يدعو لهجر الطلل:

دع الأطلال تسفيها الجنوبُ وتبلى عهد جدتها الخطوبُ(3)

---

(1) ديوان أبى العتاهية ص ٢٣.

(2) ديوان أبى نواس ج١ ص ٤٥.

(3) ديوان أبى نواس ج١ ص٧٠. تسفي: تذرو ترابها.

ويسخر في هذه القصيدة من البيئة العربية بنباتها وحيوانها:

بـلادٌ نبتهـا عشــر وطلــــح وأكثـر صيدهـا ضبع وذيبُ[1]

وفي دعوة أخرى:

اعدل عن الطلل المحيل وعن هـوى نعت الديار ووصف قدح الأزند[2]

فلماذا يبكى ويتأثر بما لم يره أو يعايشه، ولم يُقِمْ معه أي علاقة حميمة:

ما لى بدار خلت مـن أهلهـا شغـل ولا شجانى لها شخص ولا طلل[3]

ثم يعلل ذلك بسبب حضاري:

بيــداء مقفــرة يـومــا فـأنعتهـا ولا سرى بى فأحكيه بها جمل[4]

ولا شتـوت بـها عامًا فأدركنـى فيها المصيف فلى عن ذاك مرتحل

ولا شـــددت بها من خيمـة طنبًا جارى بها الضب والحرباء والـورل

وفي مقابل هذا القحط والسير الشاق على الجمل، فأحب من ذلك كله ما يلقاه حوله ومن الطبيعة وما أمتعته به بيئته الجديدة:

أحب إلـيَّ من وخـد الـمطايـا بـمومـاة يتيــه بهـا الظـليــم

ومن نعت الديار ووصف ربـع تلوح به على القدم الرسوم[5]

تأتى الآن الطبيعة بمعطياتها الجديدة صورة شارحة لعرض وتوضيح النقيض:

ريــاض بالشقـائــق مـونقـات تكنـف نبتهـا نـــور عميــــم

ثم ينتقل بالمستمعين إلى الحديث عن نبات الصحراء فيقول:

---

(١) نفسه ص٧٠. العشر والطلح: من شجر الصحراء.

(٢) الأزند: جمع زَنْد: وهو العود الأعلى الذى تُقدح به النار.

(٣) المرجع السابق ص٣٠٧.

(٤) ديوان أبى نواس، ج٢، ص٢٥٠،٢٤٩. الطنب: حبل الخيمة.

(٥) ديوان أبى نواس ج٢ ص٣٢٨. الموماة: الأرض المقفرة.

ابْخَلْ على الدار بتكليم فما لديها رجع تسليم
كأن بها الأقاحى حين تضحي عليها الشمس طالعة نجوم[1]

إنها بالإضافة إلى ما أضافته الطبيعة من توضيح وعرض لمباهج الحياة الجديدة، لا شك أن بها صدى للشعوبية والتعصب ضد كل ما هو عربى، فهو فى إطار تسفيه الأطلال ومقارنتها بالحياة الجديدة يحاول دائمًا غمز حياة البداوة، ولقد كانت الشعوبية من أشد الاتجاهات بروزًا فى العصر العباسى، فحتى فى إطار الحديث عن النباتات العطرية يفضل نبات الحضر(النرجس والآس) على نبات الصحراء (العوسج والشيح والقيصوم)...

وعُج إلى النرجس عن عوسج والآس عن شيح وقيصوم[2]

وهو وإن جلس متناولاً الخمر فى ظل الحدائق فإنه لا ينسى المقارنة بين البيئتين القديمة والجديدة من خلال ذكر الفرق بين نوع زهورهما فيقول:

ونحن بين بساتين فتنفحنا ريح البنفسج لا نشر الخزاماء[3]

لقد كان أبو نواس من أكثر من تأثر بعناصر البيئة الجديدة، مع العلم بأنه كان مجيدًا فى سيره على طريقة السابقين، إلا أنه كما رأينا تعليله فى وجوب الخروج عن تلك السنة الموروثة مواكبةً لروح العصر من كل الجهات.

لقد وظف الشعراء الطبيعة واستغلوها بكل الطرق كى ينقلوا لمستمعيهم عواطفهم وانفعالاتهم أو أفكارهم أو حالاتهم النفسية.

(١) المرجع السابق.ديوان أبى نواس، ج٢، ص٣٢٧.
(٢) ديوان أبى نواس، ج٢، ص٣٢٧.
(٣) الديوان ج٢، ص٣٥.



الفصل الرابع

أنماط الصورة



تتنوع الصورة قوةً وضعفًا، وقُرْبًا وبُعدًا حسب المكون الأساسى لها ونقصد بهذا إلى أى نوع بلاغى توجه الشاعر كى يكون صورته وكيف وظف هذا النوع ليكون الشاعر قريبًا فى صورته إلى أذهان المستمعين، ولا نعنى بالطبع من قولنا قريبا من أذهان المستمعين سطحية الصورة أو نقلها المباشر من مجال الواقع ولكننا هنا نحاول أن نعرف إلى أى مدى استفاد الشاعر من لغته ومرجعيته ليخلق لنا صورة تنقل إلينا تجربته أو رأيه فى موضوع ما بحيث نستطيع أن نلتقط – من الخيوط التى مدها إلينا – أبعاد صورة واضحة المعالم إلى الحد الذى يمكننا من التواصل معه.

وبدايةً نضع أبرز أنماط الصور فى شعرنا العربى وهى:

١ – الصور المعتمدة على التشبيه.

٢ – الصور المعتمدة على المجاز.

وهنا نذكر ما قمنا به فى أوائل هذا البحث عندما رصدنا تمكن التشبيه وسيطرته على صور شعراء الطبع فى العصر الجاهلى، ثم بداية نموه باستخدام التشبيه التمثيلى والاستعارة لدى شعراء الصنعة الذين كانوا ينقحون شعرهم.

كذلك ناقشنا على عجالة ارتباط التشبيه بطفولة الشعر وسذاجته وبداياته، فكانت كثرة التشابيه أمرًا يدل على أن البدائى فى بطء ذهنه يكتشف العالم بالمقابلة والاستنتاج[1]، ونعتقد أن الأمر كذلك فعلاً، والوسيلة المثلى لذلك كانت تشبيه شىء مادى بشىء مادى غالبًا، فاندفاع الفرس فى جريه مثلاً يشبه جلمود الصخر الذى أسقطه السيل ثم دفعه من مكان عال.

فالبدوى فى الصحراء يعيش حياة ذات بعد واحد تغلب عليها الحسية، والشعر كذلك فى بدايته لم ينضج تمامًا ولم تتنوع مصادره، فكان الشعر ديوانًا

---

(١) إيليا حاوى – نماذج فى النقد الأدبى – ط٣ – بيروت – لبنان – دار الكتاب اللبنانى – ١٩٦٩ – ص١٤٦.

تُسجل فيه الانطباعات أو الاكتشافات بشكل مباشر، ولكن من الطبعى أن تتطور الحياة ويبدأ العقل فى النضوج وتتحول طبيعة معادلة التشبيه، فليس ذلك الوضوح الناشىء عن السطحية والمباشرة هو أساس الصورة فى الشعر، لكنه تما واكتسى نوعًا ما بشىء من التمويه والتعمية والعمق، فابتعد طرفا التشبيه عن الناحية المادية وبدءا يدخلان عالم الحدس أو الذهن، فيظهر التشبيه التمثيلى والذى يكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، ثم تأتى المرحلة الأهم وهو غلبة الاستعارة على الصور وهى كما يذكر د/ يوسف خليف: «عملية معقدة؛ لأنها تتم على مرحلتين، مرحلة التشبيه أولاً ثم مرحلة التشبيه إلى استعارة بعد ذلك»[1] . وهذا التعقيد أو التطوير ينم عن تطور فى عقول مستخدميها وعلينا فى هذا الصدد أن نتعرف رأى النقاد فى الفرق بين التشبيه والاستعارة. وسنناقش أولاً معنى التشبيه وكيف وظفه شعراء الفترة التى عنى بها البحث.

---

(١) يوسف خليف (الدكتور) - دراسات فى الشعر الجاهلى ص٨٧.

المبحث الأول

التشبيه

يعرِّف أبو هلال العسكرى[1] التشبيه: بأنـه الوصـف، وهـو بـأن يقـوم أحـد الموصوفين فينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ويرى العسكرى وجـوب مـا يـشد طرفى التشبيه ليقربهما، عندما ذكر أنه قد جاء فى أشعار المحدثين تشبيه مـا يـرى العيان بما ينال بالفكر وهو ردىء، ويضرب مثلاً ببيت الشاعر فى وصف صـفاء الخمر ورقتها مع رقة الزجاجة:

وندمـان سقيـت الراح صـرفـا	وأفـق الليـل مرتفـع السجوفِ
صفت وصفت زجاجتها عليها	كمعنًى دقَّ فى ذهـن لطيـفِ

لكنه ذكر أن هناك بعض الناس الـذين استحـسنوا هـذا التـشبيه لمـا فيـه مـن اللطافة والدقة.

ويقسمه السكاكى[2] إلى مراتب تتفاوت قوة وضـعفًا وذلـك حـسب أركانـه، ويبدأ بالمرتبة الأولى وهى التى يذكر فيها الأركان الأربعة للتشبيه: المشبه والمـشبه به وكلمة التشبيه ووجه الشبه، ويذكر أنه لا قوة لهذه المرتبة.

وهكذا تتدرج المراتب حتى يصل إلى المرتبة الثامنة، وهى إفراد المشبه بـه فـى الذكر كقولك «أسد» فى الخبر عن زيد، وهذه أقوى المراتب.

والتشبيه يزيد المعنى وضوحًا ويكسبه تأكيدًا وهو عادة ما يكـون لبيـان حـال المشبه كما إذا قيل: ما لون عمامتك، وقلـت: كلـون هـذه، وأشـرت إلى عمامـة

---

(١) الصناعتين ص٢٦٥.

(٢) السكاكى، مفتـاح العلـوم - ط٢- بـيروت - لبنـان - دار الكتـب العلميـة - ١٩٨٧- ص٣٥٥ إلى٣٤١.

لديك. وإما أن يكون لبيان إمكان وجوده، كما إذا رُمت تفضيل واحد على الجنس إلى حد يوهم إخراجه عن البشرية إلى نوع أشرف.

وإما أن يكون لتقوية شأنه فى نفس السامع وزيادة تقرير له عنده «إنك فى سعيك كرَقْمى على الماء»، وقد يكون لإبرازه إلى السامع فى معرض التزيين أو التشبيه كما إذا شبهت وجهًا أسود بمقلة الظبى إفراغًا له فى قالب الحسن ابتغاء تزيينه.

لقد احتل الحديث عن التشبيه مكانة هامة فى كتب النقد وذلك لكثرته وأهميته بل وتفضيله عند بعضهم على أى نوع بلاغى آخر، لقد كان الوسيلة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريبا للدرجة التى جعلت ثعلب يعده أحد فنون الشعر [١]، كذلك فقد ذكر الجرجانى رأيًا يقول فيه: «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب.. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة» [٢].

وفيما يبدو فإن الجرجانى عندما عرض هذا الرأى ناسبًا إيَّاه للعرب وتفضيلهم للشعراء إنما يعكس فى ثناياه وجهة نظر تخصه أيضًا، ومما يدل على ذلك أنه عندما تحدث عن الاستعارة كان يرى أن أفضلها ومِلاكها ما كان قريب الشبه ولايتبين فى أحدهما إعراض عن الآخر [٣]. ولقد سبقه قدامة بن جعفر عندما ذكر أن «أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما، حتى يدنى بينهما إلى حال الاتحاد» [٤].

---

(١) نقلا عن «نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر» ص ٧٥.

(٢) الوساطة ص٤٣.

(٣) الوساطة – الجرجانى ص ٤٨.

(٤) غازى يموت (الدكتور)- نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر فى كتابه نقد الشعر- ط١- بيروت- لبنان- دار الفكر اللبنانى ١٩٩٢ – ص٧٥.

إن التشبيه وبالتالى الصورة القائمة عليه تنحصر وظيفتها فى كونها مجرد أداة توضيح تهدف إلى عرض التشابه القريب بين طرفى التشبيه فى الجوانب الحسية غالبًا، من هنا نجد الكثير من النقاد[1] قول امرئ القيس فى الحديث عن فرسه:

له أيطلا ظبى وساقا نعامة   وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

إن الحكم بحسن التشبيه كما يتضح كان الفضل فيه لمجرد قرب التشبيه. ونحن هنا نوافق ابن رشيق الرأى فى أن الشاعر لم يتجاوز أن شبه أعضاءً بأعضاء، أو حركات بحركات، إلا أن الاختلاف الوحيد أنه نقلها من حيوانات مختلفة إلى فرسه.

وفى أشهر ما كتب النقاد عن الشعر وأبوابه كتب المرزوقى عن عمود الشعر وجعل المقاربة فى التشبيه أحد أبوابه. وكما كان من النقاد من فضل أن يكون التشبيه قريبًا لا تنافر أو تباعد بين المشبه والمشبه به؛ فإن هناك من نظر إليه من حيث قدرته على التقريب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة، وصاحب الرأى السابق هو ابن رشيق، ونرى فى رأيه نظرة نقدية واعية؛ إذ أن الهدف من التشبيه هو وصول وجه الشبه لدى المستمعين وفهمه «فالفائدة هى تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له»[2].

ومن الطريف أن نذكر أن ابن رشيق كان ناقدًا موضوعيًا عندما أشار إلى نقطة هامة جمع فيها بين وظيفة التشبيه مقترنة بمرجعية أصحابه وملاءمته لمن يسمعونه، ففى هذا يقول: إن القدماء أتت بتشبيهات رغب المولدون - إلا القليل - عن مثلها استبشاعًا لها وإن كانت بديعة فى ذاتها، ففى قول أبى نواس:

تعاطيكهــا كــف كــأن بنانهــا   إذا اعترضتها العين صف مدار

---

(١) العمدة - ج١ - ص٢٥٤، كذلك راجع نظرية الشعر ص ٧٦.

(٢) العمدة - ج١ ص ٢٥٤.

نجد أن نفس الحضرى المولَّد إذا سمعت قول أبى نواس هذا كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود فى بيت امرئ القيس:

وتعطو برخص غير شثن كأنه　　　أساريع ظبى أو مساويك إسحل

حتى وإن كان تشبيه امرئ القيس أشد إصابة[(1)] .

يتفق صاحب «خزانة الأدب» مع ابن رشيق إذ يقول: إنه اختار «من التشبيهات البديعة ما خف على السمع وعذبَ فى الذوق وارتاحت الأنفس إلى حسن صفاته، فإن التشابيه التى تقادم عهدها للعرب رغب المولدون عنها فإنها مع عقادة التركيب لم تسفر عن بديع معنى»[(2)] .

التفت ابن رشيق إلى أمر هام عندما لم يتحيز للقديم ولم يفضل المولد لكنه أشار إلى أن نفس السامع تميل إلى ما يناسب بيئته وثقافته وأن كل شاعر إنما يصدر عن تأثر بعرقه وثقافته والمكان الذى نشأ فيه.

وعلى الرغم مما فى كلام ابن رشيق من مظاهر الموضوعية النقدية، إلا أنه مثل الكثيرين من النقاد عندما وجدناه يعيب بعض التشبيهات لخروجها عن العرف الاجتماعى للقبح والجمال، فعلى سبيل المثال فقد رأى بشاعة فى التشبيه التالى:

كأن شقائق النعمان فيه　　　ثياب قد روين من الدماء

نلمس فى ذلك التعليق على البيت انقطاعًا عن النزعة الموضوعية بعدما أظهر أهمية المرجعية الثقافية عندما حكم على التشبيه بالبشاعة فهو هنا أسقط من الاعتبار «الاستعمال الخاص لهذا الشاعر بالذات»[(3)] .

إن ابن رشيق عندما تناول تشبيهى امرئ القيس وأبى نواس لم يذم أحدهما فى مقابل الآخر، لكنه نوه فقط إلى طبيعة التلقى الناشئة عن المرجعية، وليته

(١) المرجع السابق ص٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) تقى الدين بن حجة الحموى- خزانة الأدب- ج١ – ص٣٨٥.

(٣) محمد حسن عبد الله (الدكتور) ـ الصورة والبناء الشعرى- ص١٣٩.

واصل النقد بنفس الطريقة التى التفت فيها نوعًا ما نحو المرجعية حتى يكون متسقًا مع نفسه غير مضطرب كما كان الأمر عند الكثيرين من نقادنا القدماء، الذين كانوا يلبسون ثياب الموضوعية ثم ما يلبثون أن يسقطوها، الأمر الذى بدا واضحًا فى كل ما قدمه النقاد أثناء حديثهم عن التشبيه وأنواعه أو ضروبه، إذ أننا قد نجد فى الضرب الواحد ما يستحسنه النقاد أو يستسخفونه دون إبداء سبب واضح لهذا الحكم، فقد كان الأمر يعتمد غالبًا إما على ذوق الناقد أو أسبقية الشاعر [1]، وأن هذا التشبيه متداول أو جرت العادة بأن يقال فى هذا المجال.

وهذه الآراء أضرت كثيرًا بالنقد إذ لم تعط لنا صورة واضحة لما يذم أو يمدح من التشبيهات على أساس من الموضوعية، إنها «تفترض أن الشاعر مجرد صائغ أو مشكل لمعانٍ معروفة وصور متداولة، أما إذا حاول أن يتعمق الأشياء أو يركب الصور أو يكتشف صورًا غير مألوفة، فههنا تتهدده تهمة انعدام الرونق ومجافاة الطبع العربى وتقاليده الشعرية» [2].

فعلى سبيل المثال كان من هذه الأحكام حكم أقامه ابن الأثير على أحد تشبيهات أبى نواس فى مجال التشبيه المضمر الأداة الذى قد يحمل على الاستعارة إذ يقول: «ومنه ورود التشبيه ولا مناسبة بين المشبه والمشبه به، وهذا قبيح ولا يستعمل هذا الضرب من التوسع إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة أو ساهٍ غافل يذهب خاطره إلى استعمال ما لا يجوز ولا يحسن، كقول أبى نواس:

بح صوت المال مما ... منك يشكو ويصيح

---

(١) بدوى طبانة (الدكتور)- البيان العربى- ط١- مطبعة الرسالة - ١٩٥٩ - ص٢٣٤. علق المؤلف بهذا الرأى على المبرد، كذلك وجدنا انسحاب الحكم على العسكرى وابن رشيق وابن قتيبة والآمدى الذين كانوا يجرون المقارنات بين بيت وآخر ثم يقدمون حكمًا نقديًا غير مبنى على أساس موضوعى.

(٢) محمد حسن عبد الله (الدكتور) - الصورة والبناء الشعرى- ص١٤٢.

فقوله: بح صوت المال، من الكلام النازل بالمرة، ومراده من ذلك أن المال يتظلم من إهانتك إياه بالتمزيق، فالمعنى حسن والتعبير قبيح»[1]. إن ابن الأثير لم يبرر بشكل نقدى منهجى لماذا لم يعجب بهذا البيت، بل اكتفى بقوله إنه كلام نازل بالمرة، خاصة بعدما ذكر أن المعنى حسن وواضح لكن التعبير أو ما عنى به الصورة قبيح، إذ لا مناسبة بين المشبه والمشبه به على حين فضل بيتًا يحمل معنى مقاربا وهو لمسلم ويقارنه ببيت أبى نواس السابق فيقول: وما أحسن قول مسلم ابن الوليد:

تظلم المال والأعداء فى يده — لازال للمال والأعداء ظلاما

إذا كان هذا الحكم النقدى قائمًا فقط وبشكل واضح على ذوق الناقد بلا إبراز لرأى موضوعى قابل لدراسة ظواهر أو قضايا معينة يستفيد منها الباحثون أو يخرجون منها بنتيجة. وكما كان الحكم يرتبط بالذوق فإنه كذلك قد يتصل بالأسبقية فها هو ذا ابن الأعرابى يعجب جدًا – وبلا سبب محدد أيضًا – بقصيدة لأبى نواس امتلأت بالتشبيهات والصور وعلى رأسها البيت:

كمن الشنآن فيه لنا — ككمون النار فى حجره

يعلق ابن الأعرابى قائلا: «أحسن والله، لو تقدم هذا الشعر فى صدر الإسلام لكان فى صدر الأمثال السائرة»[2]. إن الناقد هنا لم يخضع علمه وعقله لموضوع بحثه*، لكنه أصدر حكمًا بالاستحسان لكنه كان مشمولاً بإيقاف التنفيذ، فماذا علينا نحن المستمعين أو النقاد إن كان هذا البيت قد قيل فى وقت متقدم أو متأخر؟

إنه ليس لنا سوى النظرة النقدية السليمة التى تصل إلى نتائج قائمة على تحليل موضوعى مفهوم سواء اختلفنا أم اتفقنا معها. إن من أخطر آفات النقد

---

(١) ابن الأثير – المثل السائر – ج١ – ص ٢٧٩.

(٢) محاضرات الأدباء – ج١ – ص ٣٠٨.

(*) صحيح أن النقد الأدبى كأحد فروع العلم له ضوابط، لكننا نعلم تمامًا أن ارتباط الأدب الوثيق بالتعبير عن المشاعر والانفعالات وردود الأفعال لا يمكن أن يصبح علمًا منضبطًا تمامًا كالرياضيات مثلاً، إلا أنه يستطيع أن يساعد الباحثين ويمكنهم من الوقوف على أرضية تجعلهم قادرين على أن ينطلقوا نحو نقد منهجى.

القديم هو خضوعه لمقاييس خارجة عنه وبعيدة عن إطار الشعر بوصفه إبداعًا وخصوصية يجب أن تراعى فيها مرجعياته أو مرجعيات مبدعيه.

ولنعرض الآن لبعض التشبيهات التي وجدت لدى شعراء هذه الفترة التى تظهر فيها الطبيعة إما مشبهًا أو مشبهًا به، ولنتعرف كيفية توظيف هذا النوع البلاغى الأشهر فى رسم الصورة.

بشَّار وجدلية بيئتين :

بشار يأتى على رأس شعراء الفترة التى ندرسها، فهو شاعر مخضرم عاصر الدولتين الأموية والعباسية، لكن ذيوع صيته كان مرتبطًا بالدولة العباسية التى سمحت لأصوات الشعراء المولدين أن تظهر وتعلو. ولنشأة بشار فى ظل الدولة الأموية – التى كانت تحتفى بالعرب وتقدر كل ما يمت للبيئة العربية الأصلية بصلة– أثر كبير على شعر بشار؛ إذ أن القارئ لديوانه يجده حافلاً بالألفاظ البدوية الوعرة، ويبدو ذلك بشكل خاص فى قصائد الغزل والمدح. فمن تشبيهاته فى الغزل يقول:

عسيبًا كإيم الجن ما فات مرطها ومثل النقا فى المرط منها ملبدا
تريك أسيل الخد أشرق لونه كشمس الضحى وافت مع الطلق أسعدا[1]

الصورة فى البيت الأول لا تحتاج إلى عناء كى نعرف إلى أى مدى تأثر بشَّار ببيئته الأولى لفظًا ودلالة، فهى بشكل عام تمتد بجذورها إلى العربى الأول فى صحرائه حيث كان فى تشبيهاته يتصل بشدة بالعالم الحسى المادى، فالمحبوبة فى رشاقتها كجريدة النخل المشوقة المستقيمة، وهى فى مشيتها تتلوى وتتثنى كالحية غير المؤذية، وهى فى امتلاء عجزها كالكثيب الرملى الناعم، لا شك فى أن الصورة تجفو عن الحضارة ومظاهر الرفاهية التى ملأت الدنيا فى عصر بنى العباس. وإذا كان التشبيه فى البيت الثانى تشبيهًا ذا ألفاظ سهلة إلا أنه قديم مستهلك سبقه إليه الكثيرون من الشعراء كالنابغة فى قوله:

كالشمس يوم طلوعها بالأسعدِ

والقارئ لبقية القصيدة يجد فيها الكثير من الألفاظ الخشنة والصور البدوية الصرفة.

---

(١) ديوان بشار– ج٣– ص٣٠، العسيب: جريدة النخل المستقيمة، إيم الجن: الحية ليست ذات سم، المرط: ما تأتزر به المرأة فوق الإزار عند الخروج، النقا: الكثيب من الرمل النقى، الأسعد: من نجوم المنازل إذا كانت تطلع الشمس فيها.

وقد تكرر هذا التشبيه ذاته فى قوله:

أزرت دعصـة وتـمـت عسيـًا   مثل أيم الغضـا دعـاه الأبـاء[1]

التشبيهات السابقة فى إطار الغزل كانت تمتد بجذورها فى تربة البيئة الشعرية الأولى.

وأما المدح وهو أحد أكبر أغراض الشعر والذى يرتبط كثيرًا بالتكسب الأمر الذى يجعل من الحتمية أن ينزل فيه الشاعر على ما يرضى الممدوح بأية طريقة كانت من غير أن يقتنع ومن غير أن يصدر عن إيمان بما يقول سواء من الناحية الإنسانية أو الفنية. وكان من أكثر ما وسم قصائد المدح فى هذه الفترة أنها كانت فى بنائها جامعة لكثير من التقاليد التى سنها الجاهليون فى نظام القصيدة بعامة[2]، وهذا الأمر يبدو واضحًا فى الأبيات التالية فى إطار قصيدة مدحية لبشّار:

وفى القوم ميلاع وليس بنافع   يضج كما ضج القعود المحدَّج[3]

التشبيه هنا قائم على صورة بدوية إذ أراد بشار أن يثبت لممدوحه صفة الشجاعة والإقدام والغضب على الأعداء وعدم مهابته إياهم أو الاكتراث بهم كالجمل الذى يغضب بشدة حالة تحميله فوق طاقته. ويقوم التشبيه على تصوير حالة بحالة وفيه نرى بشّارًا وكأنه منقاد إلى تلك الصورة وهذه الألفاظ بحكم الموضوع وطبيعته القديمة. وبعد بضعة أبيات نجده يسوق صورة أخرى لها نفس السمات السابقة إذ يقول:

---

(١) المرجع السابق- ج١- ص١١٨، الدعصة: القطعة المستديرة من الرمل، والمقصود العجز، الأباء: أجمة القصب.

(٢) محمد غنيمى هلال (الدكتور)- النقد الأدبى الحديث- ط٣ – القاهرة- مصر- دار نهضة مصر- ١٩٧٩- ص١٧١.

(٣) ديوان بشار- ج٢- ص ٨٣. الميلاع: السريع السير من الإبل، والمراد أنه غير متبصر بعواقب الأمور وأنه غير صبور، والقعود: الجمل الصغير، والمحدج: ما يوضع فوقه الحدج ليركب.

فهيجت مرقال العشى شملةً　　　تزف كما زف الهجَف السَّفَنَّج

تلوح لغامات النجاء بوجهها　　　كما لاح بيت العنكبوت المنسج[1]

إنه هنا يصف إسراع ناقته نحو الممدوح وكأنها الظليم فى سرعته، يتطاير لعابها فوق وجهها وكأنه نسج العنكبوت، صحيح أن الصورة قد أوضحت المقصود منها لكن التعقيد اللفظى فيها كان قد طغى على البيت فأفسد الناحية الجمالية فى الصورة. إن تقليد بشار وتوخيه السير على خطا الشعر الجاهلى قد «أركبه مركبًا وعرًا» كما يذكر الدكتور العربى حسن درويش[2]، وبالفعل دفع هذا التقليد به نحو الإغراب والتصنع.

إن مثل هذا النوع من الشعر المتكلف المفروض على الشعراء من قبل الممدوحين خاصة الخلفاء والأمراء جعل الشعراء يعيشون حالة من المعاناة بين ثنائية الواقع والمفروض ليخرج شعرهم معبرا عن هذا الاضطراب الفنى الأمر الذى جعل شاعرا كأبى نواس فيما بعد يعبر عن هذا الضيق بقوله[3]:

دعانى إلى وصف الطلول مسلط　　　تضيق ذراعى أن أجوز له أمرا

فسمعا أمير المؤمنين، وطاعة　　　وإن كنت قد جشمتنى مركبًا وعرا

إن أبا نواس وبالطبع بشار من قبله حينما عاشا فى ظل رغد الحياة الجديدة وانفتاحها الشديد على الحضارات المختلفة فقد كان من الطبعى أن يصدر شعرهما وهو يعج بصور جديدة وغير مسبوقة لولا هذه القيود.

ولكننا لا نجد فى نشأة بشّار فى ظل الدولة الأموية ما يبرر هذه الكثرة المبالغ فيها من الألفاظ والصور البدوية، إذ كان يستطيع المزاوجة بين القديم والجديد

---

(١) المرجع السابق ص٨٦. هيجت: أجريت، الهجف: الظليم القوى، السفنج: ذكر النعام، الشملة: الخفيفة السريعة، تزف: تسرع، لغامات: جمع لغامة وهى زبد البعير، النجاء: أصله السلامة من الخطر ثم استخدم لمعنى الجرى.

(٢) العربى حسن درويش (الدكتور) الشعراء المحدثون فى العصر العباسى، ص٣٧.

(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٩٣.

بشكل أكبر مما فعل بحيث يعمل على تفعيل ما أمدته به الحضارة الجديدة بصورة أوضح.

وبالطبع لا نستطيع إصدار حكم يقضى بأن شعر بشار قد خلا من الصور التى ولدتها الحضارة أو البيئة الجديدة للشعر، فبشار شاعر مفلق أفاد كثيرًا من مظاهر الحياة الجديدة، ولكن كل ما عبناه عليه هو جريه فى كثير من الأحيان خلف الصور البدوية وألفاظها المتكلفة. إن بشَّارًا وكل من ينشأ فى بيئة شعرية جديدة تختلف معطياتها عن معطيات البيئة السابقة، لا بد وأن يتبنى موقفًا جماليًا يتجاوب مع هذا التغير، ولقد أشار الدكتور جابر عصفور[1] إلى ذلك تحديدا عندما ذكر أن وعى شعراء الحداثة - من أمثال بشَّار وأبى نواس - بالتعارضات التى تحدث فى عصرهم تعنى وعيًا بمسئوليتهم إزاء وضع تاريخى للحاضر، وتراث أدبى للماضى، مما ينشأ عنه تغير يصوغه هؤلاء الشعراء صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضى وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر.

ونرى أن هذا الرأى يحمل الكثير من الصحة ولكن الشعراء لم يكونوا على هذا المستوى العالى المتكامل من الفكر، فإن كانوا مثلاً قد تمردوا على البدايات الطللية لأنها لم تعد شكلاً فنيًّا صالحًا للبداية فى وقت لم يصبح الكثيرون منهم يسكنون الصحراء لاختلاف واقعهم، إضافة إلى أنهم شكلوا لأنفسهم معجمًا لغويًّا سهلاً جديدًا يزخر بألوان الحضارة وما فيها إلا أننا لا نستطيع أن نقيِّم تجاربهم تلك بعيدًا عن مرجعياتهم من حيث النشأة الفقيرة المتهتكة وكره للجنس العربى الذى لا يخفى فى أشعارهم ومن محاولتهم الدائمة لهدم ما يستطيعون من تراث سابق، صحيح أن التغيير أمر مطلوب دائمًا للرقى بالفن ولكن علينا أن ننظر إلى السبب الكامن وراء محاولة التغيير فقد يكون هذا التغيير مشوبًا بنوع من محاولة الهدم أو النَّيل من أصحاب التراث.

---

(١) جابر عصفور (الدكتور) قراءة التراث النقدى، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١، ١٩٩٢، ص١٤٠.

وإذا كان بشّار قد قدّم صورًا كثيرة معتمدًا فيها على اقتفاء القديم تحت ظروف خاصة، لكن حتى لا يحيد البحث عن الموضوعية النقدية فإن بشّارًا لم يكن يتقيد أو يلجأ إلى صور القدماء دائمًا، فهو صاحب صور جديدة لم يسبق إليها، فهو فى تصوير البرق يقول:

وغيث إذا ما لاح أومض برقه   كما أومضت تحت الرداء خريع[1]

إن بشّارًا يصور البرق فى لمعانه الخاطف باضطراب امرأة فى حركتها أثناء تثنيها فى مشيتها «وهذا تشبيه بديع للبرق لم يسبق إليه بشار» كما علّق المحقق.

وبنفس الألوان رسم صورة للسراب الذى يظهر ويختفى أمام السائر فى الصحراء.

كأن فى جانبيها من تغولها   بيضاء تحسر أحيانًا وتنتقب[2]

لقد أراد أن يشبه السراب فى ظهوره واختفائه بصورة امرأة بيضاء تحسر النقاب تارةً وتنتقب أخرى.

كذلك يبدو أثر الحضارة عندما ينتقل مجال الغزل من مجرد الإعجاب بالمظاهر الجسدية للمرأة إلى مجال أرقى يدل على تذوق الجمال بشكل آخر، فبشّار يعجب بحديث جارية أحبها فقال:

وبكر كنوار الربيع حديثها   تروق بوجه واضح وقوام[3]

وقال أيضًا:

ودعجاء المحاجر من معدٍّ   كأن حديثها ثمر الجنان[4]

وقوله:

بدلال وحديث   مثل تنوير النبات[5]

---

(١) ديوان بشار ج٤ ص١٠٤، الخريع: المرأة التى تتثنى فى مشيتها.

(٢) المرجع السابق ج١ ص٢٣٢، التغول: التلون أى اختلاف مرأى السراب.

(٣) المرجع السابق ج٤ ص١٨٣ النوار: الزهر.

(٤) نفسه ص١٩٨.

(٥) نفسه ج٢ ص٣٨.

أو قوله:

كأن رياضًا فرقت في حديثها على أن بدوا بعضه كبرود[1]

إن للجمال مظاهر متعددة ولم يكن الشعراء ينفعلون إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، لذا فقد راحوا يجسمون المثل الأعلى له بالصورة الحسية.

«والصور تعتمد في التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار والذوق واللمس، وقليلاً ما تستغل حاسة السمع عندما يذكر الشاعر حديث محبوبته ولكن ذلك نادر وغير أساسي في جمال المرأة بالنسبة للشاعر القديم. وقد يشركه في ذلك المحدث إلى حد بعيد»[2]. ونتفق مع الرأي السابق في أن العربي القديم قد أدرك الجمال من خلال بعد واحد وهو البعد الجسدي، إلا إننا نختلف في أن الشاعر المحدث لم ينتقل ولو خطوة في تذوق الجمال وإدراكه إذ نرى أن بشَّارًا الشاعر الكفيف* في الأبيات السابقة أدرك بُعدًا آخر لتذوق الجمال، وقد يرتبط الأمر لديه بالبعد الحضاري الثقافي الجديد فكلما ارتقت الثقافة بالعقليات فإنه يمكن أن يدرك الجمال بعيدًا عن الجسد، ولقد وعى بشَّار ذلك الجانب الحضاري فنجده قد شبه مرة انتظام حديث المحبوبة وبهجته للنفس بالزهر في حسن التنسيق وإبهاج النفس، ولا نرى هنا أنه استخدم حاسة السمع لوصف صوتها ولكن لوصف الحديث أو طريقة الكلام وهو أيضا وبنفس الطريقة صور حديث المحبوبة الجيد المنمق بثمار البساتين أي أن توظيف حاسة السمع لم يكن لرسم صورة حسية.

---

(١) المرجع السابق ص١٦٠.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص١٣٢.

(*) في عرضي لهذا الرأي أعي تمامًا أن لكف البصر عند بشار أثرًا في تكوين الصور، إلا أنني أؤكد أن تناوله للجمال من منظور جديد كان له مرجعية ثقافية حضارية؛ إذ أنه بغض النظر عن كونه مكفوف البصر وأن حاسة السمع لديه تمثل مصدرًا رئيسًا لتلقي الجمال ـ الحسي منه والمعنوي ـ فقد أحدث هذا التميز في التلقي مفهومًا جديدًا للجمال، حتى وإن كان بسبب شدة حساسيته لما هو مسموع.

وإذا كان بشار قد زاوج فى رسم صوره فى النماذج السابقة بين الجمال الجسدى والمعنوى، فإن ذلك يعود إلى أنه يقف على أعتاب نهضة ثقافية حضارية من معالمها اختلاف مقاييس تذوق الجمال، ومن ناحية أخرى فإنه يرتكز على مرجعية اجتماعية سابقة متأصّلة لتذوق الجمال، لا تنفك عن ربط الجمال البشرى بالناحية الجسدية فقط.

مسلم والبيئة الأولى :

أما مسلم فإن الكثير من شعره بسبب ما ذكرناه سابقًا من تكسبه بالمدح ألجأه إلى الارتباط بمقومات المدح الكلاسيكية الموروثة من البيئة الأولى للشعر، لذا فإن في شعره أصداء كثيرة للحديث عن الصحراء وما ارتبط بها. ومن تشبيهات مسلم في هذا المجال قوله:

ومجهل كاطراد السيف محتجز عن الأدلاء مسجور الصياخيد[1]

إنها الصحراء التي لا أعلام فيها، وهو هنا يستخدم التشبيه لنقل وجه شبه نفسي ففي هذه المفازة من الحدة والقسوة ما في تتابع ضربات السيف.

وفي بيت آخر نجد الصحراء الواسعة المخيفة يكاد لا يدخل إليها أحد، فهي كما يقول:

وقاطعة رجل السبيل مخوفة كأن على أرجائها حد مبرد

مؤزرة بالآل فيها كأنها رجال قعود في ملاء معضد[2]

إن هذه الصحراء التي منعت دخول الناس فهم لا يطؤونها وكأنما يحمي بها سور شائك يمنع من دخولها (حد المبرد).

أما الصورة الثانية لهذه الصحراء شديدة الحرارة وقد كساها السراب فغطاها وغطى أسافل جبالها فبدت الجبال، وكأنها رجال قد قعدوا تلفهم الملاء وقد بدت رؤوسهم منها، وهي صورة قديمة قد ورثها من البيئة القديمة حيث يجلس الرجال في الصحراء وقد احتبوا.

مسلم الذي بدا وكأنه عايش الحضارة والترف ومظاهر الحياة الجديدة،

---

(١) أبو هلال العسكري- ديوان المعاني - بيروت - لبنان - دار الجيل - ج٢ - ص١٢٨. ورد هذا البيت على أنه أبلغ ما قيل في صفة بعد الفلاة.

(٢) ديوان صريع الغواني - ص٧٤. معضد: مطرز الأطراف.

إلا أنه بدا متأثرًا فى تكوين صوره بما اعتاده فى البيئة الأصلية، أو كأنه أيضًا يراعى حال المستمعين الذين اعتادوا الصور التقليدية الموروثة، والأمر يبدو واضحًا فى قوله:

كأن مدب الموج فى جنباتها ... مدب الصبا بين الوعاث من العفر[1]

إنه حين أراد أن يصور تخبط الأمواج فى جنبات سفينة شبهها بهبوب الرياح على كثبان الرمل، والقارئ لهذه القصيدة فى وصف السفينة سيدهش من كم الصور البلاغية التى قدمت وجوها كثيرة للشبه بين السفينة والناقة والبحر والصحراء، فيعيش المستمع فى هذه القصيدة بين نسمات البحر أو اضطرابه، وبين صياخيد الصحراء ووحشيتها. ولم يكتفِ فى وصفه بالتفاصيل المذهلة كما يقول الدكتور الشكعة، لكنه «قدَّم وصف السفينة ببراعة وكأنما يفصل أجزاء جسم الناقة، بل أتى بصور متحركة رائعة»[2].

ولكننا قد نأخذ على مسلم فى وصفه أنه انساق أحيانًا وراء الألفاظ البدوية التى قد تميل نحو الصعوبة والخشونة، وكأنه راح يتعقب وصف السفينة من حيث تشابهها مع الناقة وكأن غرضه الأساسى إظهار براعته فى رسم صورة تجمع بين سفينتى البحر والصحراء.

ولجدنا هنا نتفق مع ابن الأثير الذى كان معجبًا بأسلوب مسلم «الذى كان فارسًا للشعر غير أنه كان يتعنجه فى أكثر ألفاظه»[3].

وكما شبَّه مسلم السفينة الناقة فى الصحراء فإنه نقل أيضًا فى وصفها مشهدًا مألوفًا فى الصحراء، وهو منظر الطيور الجارحة عندما تنقض على فرائسها، فنجده يشبه حركة السفينة فى نفس القصيدة بقوله:

---

(١) الديوان ص١٠٦. الوعاث: الرمال اللينة، العفر هو الكثيب.

(٢) الشعر والشعراء فى العصر العباسى- ص ٢٦٤.

(٣) المثل السائر- ج١ – ص ١٧٩.

فحامت قليلاً ثم مرت كأنها عقاب تدلت من هواء على وكرِ

وتؤكد الصورة الشعرية مقدرتها التى تفوق الصور الفوتوغرافية على نقل الإحساس بالحركة وإنعاش ملكة التخيل. كذلك تضافرت البنية الصوتية للبيت لإبراز هذه الصورة الحركية، إذ لاحظنا أن الصورة هنا تمنح المستمع إحساسًا بالبعد الحركى مع تمتعه بالخفة والسرعة من خلال الأفعال (فحامت - مرت- تدلت)، وتأتى أصوات الهمس[1] فى هذه الأفعال لتلعب دورًا هامًا فى تقوية الإحساس بالخفة والحذر، إذ تركزت أغلب أصوات الهمس فى البيت فى هذه الأفعال الثلاثة، إذ كان مجموع أصوات الهمس فى البيت كله أحد عشر صوتًا، حققت منها هذه الأفعال ستة أصوات، أى بنسبة ٥٤,٥%، وهنا نرى كيف تمكن مسلم تمامًا من أدواته لرسم هذه الصورة. ومما لا شك فيه أن وصف الصحراء وحيوانها كان أحد أهم أركان القصيدة الجاهلية وينسحب الحكم على مسلم الذى نهل من فيض القديم وتنعم بميراثه، فهو يشهر فى وجه الصحراء ناقته القوية السريعة التى لا تخشى هذه الصحراء الواسعة فيقول:

إلى الإمام تهادانا بأرحلنا خلق من الريح فى أشباح ظلمان

كأن إفلاتها والفجر يأخذها إفلات صادرة عن قوس حسبان[2]

إن ناقته فى سرعتها كالريح وكذكور النعام تتقدم مسرعة وهى أيضًا فى سرعتها وقوة تحملها بعد مواصلة السير من الليل حتى الفجر تشبه ظبية عائدة من الماء صادفت سهما فأخطأها فأسرعت هاربة. إن الصورة مليئة بالصور مفعمة بالحياة والحركة. إلا أن مسلمًا عندما أراد وصف الناقة بالسرعة حشد لها الكثير من الأشياء المعروفة بالسرعة للدرجة التى نشعر معها بتكلفه لنقل هذه الصور، ومن الطريف أن نذكر هنا أن مرجعية مسلم فى رسم صورته فى البيت

---

(١) أصوات الهمس مجموعة فى الحروف التالية: (فحثه شخص سكت).

(٢) الديوان ص١٢٦.

الأول كانت مرجعية مزدوجة، فهو حين جعل ناقته فى سرعتها كالظليم أو ذكر النعام جاءت صورته مستقاة من التراث كان فى تشبيهها بالريح قد سار على طريق المولدين من الشعراء، إذ يذكر محقق الديوان «أنه ورد فى كتاب (الهدى) لوثيمة بن موسى الفارسى، أن الإبل خلقها الله من الريح حين خلق الخلائق فى أول الزمان، وأن الشعراء المولدين أكثروا من ذلك»[1]. فسار مسلم على طريقهم.

واستكمالاً لنقل صورة الناقة، فها هو ذا يفخر فى موضع آخر بناقته القوية فيقول:

مثل السمام بعيدات المقيل إذا ألقى الهجير يدًا فى كل صيخود[2]

إن الناقة إذا اشتد عليها الهجير والحر فإنها لا ترتاح، بل تغذ السير وتسرع فتكون فى سرعتها كطائر السمام فلا تعبأ بحر الصحراء.

إن هذه الصور التى يقترب فيها مسلم من بيئة الشعر الأولى تجعل السامع يعتقد أنه أحد أبنائها لولا ما يظهر فيها من حين لآخر من ومضات حضارية تشى بالجدلية الموجودة بين البيئتين الشعريتين سواء من ناحية تركيب الصورة أو انتقاء الألفاظ.

ويبلغ مسلم شأوًا بعيدًا فى المزج بين القديم والحديث عندما يحاول أن يدخل فى توحد مع ناقته، كما فعل السابقون عندما كانوا يتوحدون مع مظاهر الطبيعة – الصحراء – إذ أنها قد تجعلهم يعيشون حياة أكثر ألفة فيتخذ كل شاعر من ناقته أو فرسه صديقًا له، ففرس عنترة لو كان يدرى المحاورة أو يعرف الكلام

---

(١) الديوان ص١٢٧.

(٢) الديوان ص١٥٧. السمام: طائر يشبه القطا، بعيدات المقيل: أى أن هذه النوق لا تقيل ولا ترتاح، الصيخود: شدة الحر.

لتحدث إليه واشتكى له حاله.كذلك يحاول مسلم أن يرسم صورة للجمال وهى فى أعنتها فيقول:

والعيس عاطفة الرؤوس كأنما ... يختلن سر محدث فى الأحلس
يخرجن من ليل كأن نجومه ... أسيافنا يوم العجاج الأغبس(١)

إنه يرى أن النوق - مع ارتباطها بأصحابها - كأنما تود الاستماع إلى حديثهم وهو يراها وهى مائلة الرؤوس فى الأزمّة وكأنما هى فى ذلك الوضع تطلب سرًّا أو تسرق حديثًا.

ولقد ورد ما يقترب كثيرًا من هذا المعنى لدى أبى نواس فى قوله عن ناقته أيضًا:

فإذا قصرت لها الزمام سما ... فوق المقادم ملطم حر
فكأنها مصغ لتسمعه ... بعض الحديث بأذنه وقر(٢)

أما البيت الثانى فإنه يلتقى وتشبيه بشّار، ولعله أخذ منه، وهو قول بشّار:

كأن مُثارَ النقعِ فوق رؤوسنا ... وأسيافِنا ليل تهاوى كواكبه(٣)

إن للصورتين نفس الوحدات التركيبية، إلا أننا نرّى أن صورة مسلم صورة مجلوبة متكلفة صنعها ليتخلص من الحديث عن الإبل وينتقل إلى الحديث عن الحرب، خاصة بعدما كان فى حالة من التواصل والتعايش والتأمل فى حال

---

(١) الديوان ص ١٣٤. يختلن: يسرقن، الأحلس: جمع حلس وهو كساء يلقى على ظهر البعير تحت الرحل لئلا يؤذيه الرحل، العجاج: الغبار، الأغبس: الأغبر.

(٢) ديوان أبى نواس ـ ت إيليا حاوى ج١ ص ٥٢٥. والمعنى أنك حين تشد بزمامها وتقصره فإنها ترفع عنقها ويبدو خدها فوق مقادمها حرًّا عاليًا، فتبدو حين تقصر رسنها كمن يقرب رأسه ليسمع وقد أصابه صمم.

(٣) سر الفصاحة-ج١- ص٢٤٨، أسرار البلاغة ص١٥١، ويعلق عبد القاهر على بيت بشّار بقوله: إنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير فى النفس ما لا يقل مقداره.

العيس وهيئة سيرها، لكننا نجده ينتقل بشكل مفاجئ للحديث عن الحرب ثم يأتى بهذا التشبيه المقلوب والذى جعل فيه النجوم تشبه سيوفهم فى لمعانها، وقد كان من شأن مجيء الحديث عن السيوف متأخرًا فى البيت الشعور بتهميشها إلى حدٍّ ما. بالإضافة إلى أن صورته صورة ثابتة تسجل مشهدًا واحدًا ساكنًا.

أما بشَّار فعلى الرغم من أننا نعلم أنه قد كد ذهنه ليأتى بهذا التشبيه الذى أراد أن ينافس به امرأ القيس[1]، فكان هذا التشبيه التمثيلى لديه أفضل. لقد اهتم بوضع السيوف وتحركها صعودًا وهبوطًا فى بؤرة الحدث، كما كسا صورته بعنصر الحركة والحيوية.

---

(١) كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا لدى وكرها العنّابُ والحشفُ البالى

أبو نواس والخمر :

مما لا شك فيه أن أبا نواس هو أكبر شعراء الخمر وأشهرهم، فقد كان مفتونًا بها متفننًا فى وصفها؛ إذ مثلت الخمر له معادلاً موضوعيًا للكثير من مظاهر العالم الواقعى التى لا يستطيع الحصول عليها فهو فى عالم الخمر فارس يصول ويجول بين الحوانيت، وهو عاشق ومعشوق كذلك هو ملك على عرشها، وندمانه أو حاشيته هم الصفوة المختارة، من هنا راح يغوص فى بحار الخمر، وقد حشد لها صورًا كثيرة، فراح يتقصَّاها فى كل حالاتها، يتغزل فى لونها أو رائحتها أو طعمها أو حبابها. فمثلا يقول في ذلك:

سلاف دن إذا ما الماء خالطها ... فاحت كما فاح تفاح بلبنان

المسك إنْ بُزلت والسبك إنْ سُكبت ... تحكى إذا مزجت إكليل مرجان

تنزو جنادبها فى وجه شاربها ... مثل الدّبى هاجه طش بقيعان[1]

إن الصور المتعاضدة المتآزرة التى صنعها التشبيه وأكسبها حيوية جاءت متعددة الجوانب اشتملت على وصف الرائحة واللون والحبب، فرائحتها كالمسك أو تفاح لبنان. وهى ذهبية اللون ويتضح ذلك حينما تسكب ولكنها عندما تمزج بالماء فإن لونها يميل إلى الاحمرار كالمرجان، وهنا يجب ألا نغفل هذا الجانب الاستقصائى الذى يدل على العشق الشديد، إنه يرمق الخمر فى كل أحوالها قبل المزج وبعده.

أما حبيبها فإنه فى فورانه يقفز إلى وجه شاربه، وهو فى ذلك القفز يشبه الجراد الذى ينط فرارًا من المطر الضعيف، وقد تكرر هذا التشبيه لدى أبى نواس أكثر من مرة، فلقد أورد ابن الأثير تشبيهًا مماثلاً لأبى نواس فى باب التشبيه على أنه أحسن ما استعمل فى باب التشبيه:

---

(١) الديوان ـ ت آصاف. الدبى بالفتح هو أصغر الجراد، الطش: هو المطر الخفيف.

إذا ما مزجوها وثبت وثب الجراد[1]

وقد يكون التشبيه جيدًا حقًّا؛ خاصة إن كان من صنع أبى نواس، لولا أنه حينما تمثل هذا التشبيه كانت مرجعيته الثقافية من البيئة الشعرية السابقة عليه، فلقد سبق الأخطل عندما قال:

تنزو فواقعها منها إذا مزجت نزو الجنادب من مرج وأفياء

يتضح بجلاء هذا التقارب الشديد بين بيت الأخطل وأبى نواس مع الحد الذى يجعلنا نظن أن أبا نواس قد سرقه، وإن كان قد ألبسه حلة حضارية عندما نقل صورة قفز الجنادب من البيئة الصحراوية إلى بيئته المترفة ذات المروج والحدائق.

وكما زودت الحركة الصورة السابقة بالحياة فإن السكون أيضًا فى التشبيه التالى أكسبها بُعدًا ثالثًا (تجسيميًّا):

كأن مازجها بالماء طوقها منزوع جلدة ثعبان وأفعاء

فالماء عندما يمتزج بالخمر الصرف فإن الحبب يحفها كما لو كان يلفها جلد ثعبان أو أفعى مرقشة. وللخمر أثر فى نفوس شاربيها فهى تتسلل إلى الأجساد لنجد أثرها بشكل مفاجئ، وقد قال أبو نواس فى هذا المعنى:

فتمشت فى مفاصلهم كتمشى النار فى الفحم

وفى البيت يظهر التشبيه تسلل النار ثم استشراءها فى الفحم لتحوله من حالة الخمود والهدوء إلى الاشتعال، كما تجرى الخمر فى الأعضاء فتحولها إلى حالة من النشاط.

وللتشبيه فى هذا البيت قصة طريفة توضح أثر المرجعية فى تقدم صورة على غيرها فى ذهن الشاعر، إذ يروى صاحب محاضرات الأدباء النص التالى: «قال أبو نواس كنت يومًا فى الحمام فقلت قصيدة وفيها:

(١) المثل السائر ج١ ٢٧٩.

فتمشــت فى مفــاصلهـــم كتمشــى النـار فى الفحـم

ولم يك معى أحد فتراءى إلى شيخ فقـال قطـع الله لـسانك، فإنـك لا تفلـح، أتقول مثل ما يقول العوام، ألا قلت:

فتمشـت فى مفــاصلهــم كتمشـى البـرء فى السقـم

فقلت هكذا قلت، فقال: أتكابر إبليس؟»[1].

وأرى أن الحوار السابق بين أبى نواس والشيخ – أو إبليس- حوار ناتج عـن إدراك أبى نواس للجدلية القائمـة داخلـه بـين مكوناتـه الثقافيـة المتعـددة؛ فهـو باحتكاكه الدائم بالمجتمع والعوام سبقت إليه صورة تمشى النار فى الفحم، وهـو على مستوى آخر صاحب ثقافة عالية أملت عليـه التعـديل الأخـير. وهـو بهـذا التعديل نال وسام الأسبقية فيما بعد من المأمون الذى أشار بـالمعنى وقـال إنـه لم يسبقه إليه أحد[2] ، على الرغم من أن أبا هلال العسكرى يذكر أن مـسلمًا سبق أبا نواس إلى هذا المعنى بقوله:

تجرى مـحبتهـا فى قلـب عاشقهـا مجرى المعافاة فى أعضاء منتكس[3]

وعلى أى الأحوال، سواء سبق أبو نواس غيره أم لا، إلا أننا نجد فى التـشبيه نوعًا من الطرافة تنبع مما تعكسه الصورة مـن تفكـير فلـسفى نقلـت فيـه صـورة سريان الخمر فى الجسد إلى مجال إدراكى مرتبط بممارسات يشاهدها الإنسان فى باديته وحاضرته، وهو تمشى النار فى الفحم، أو بمجال فلـسفى لآخر – وإن كان بعيداً عن موضوعنا عن مرجعية الصورة فى شعر الطبيعـة، وهـو مجـال سـريان الصحة فى بدن المريض.

وكما يأتى التشبيه لنقل وجه شبه بين عنصرين؛ أحدهما مادى والآخـر ذهنى

---

(١) محاضرات الأدباء - ج١- ص٧٨٨.

(٢) ملحق الأغانى- فى أخبار أبى نواس ص٢٤٥.

(٣) الصناعتين ج١-ص٢٠١.

أو بين ماديين فقد تأتى الصورة وقد بنيت على طرف خيالى لا وجود له، ويأتى التشبيه لدى أبى نواس ليمثل هذا النوع فى قوله:

كأنها حين تمطو فى أعنتها ... من اللطافة فى الأوهام عنقاء[1]

إن الخمر عندما تأتى فى دنانها أو كؤوسها تكون شفافة رقيقة لا تبصر فكأنها فى حالة وجودها مع رقتها غير موجودة كما سمع عن العنقاء إلا أنه طائر خرافى لم يره أحد.

عنقود من التشبيه:

تتضافر التشبيهات لرسم صورة كاملة الملامح لمشهد ما، كما ورد لدى أبى نواس فى الأبيات التالية متحدثًا عن الخمر أيضًا:

شمطاء تذكر آدمًا مع شيثه ... وتخبر الأخبار عن حواء

صاغ المزاج لها مثال زبرجد ... متألق ببدائع الأضواء

فالخمر فينا كالبجادى حمرة ... والكأس من ياقوتة بيضاء

والكوب يضحك كالغزال مسبحا ... عند الركوع بلثغة الفأفاء[2]

الصورة مكونة من مجموعة متتالية من التشبيهات التى جعلتها تبدو كعنقود متلاصق الحبات، تكاملت فيه الصورة وقدمت بعناية فائقة انتقلت عن طريق تقصى أجزاء الصورة ومن خلال تضافر عنصرى اللون والحركة، فالخمر حمراء اللون لها شعاع فى الكاس المتلألئة، وهذا الصفاء جلب إلى ذهن الشاعر ذلك التشبيه الذى جعل كأس الخمر مثل مجموعة كواكب الجوزاء اللامعة التى تتألق فى الظلام، وهنا تتضح المرجعية الفلكية لدى الشاعر.

وأما عنصر الحركة مقترنًا بالصوت، فإنه قدم ببراعة فى التشبيه التمثيلى عندما

---

(١) ديوان أبى نواس ـ ت. إيليا حاوى ج١ ص٣٠.

(٢) نفسه ص٣٧. البجادى: كساء أحمر مخطط.

انتزع الصورة من حركة رقبة الغزال عندما يخفض رأسه وكأنه فى حالة ركوع مسبحًا وشبه الشاعر هذه الحركة المركبة بشكل رقبة الإبريق حالة صبها للخمر، وهى مع حركتها تصدر صوتًا كصوت ترجيع الصوت، ونعتقد أن من يستمع إلى هذا البيت تتكامل فى ذهنه صورة واضحة الملامح لشكل الإبريق مع حركته وسماع قرقرته وهو يسكب الخمر، وهذا التشبيه فيه جانب يشترك مع تشبيه مسلم عندما وصف أباريق الخمر بقوله:

كأن ظباء عُكَّفًا فى رياضها ... أباريقها أوجسن قعقعة النبل[1]

---

(١) ديوان الصريع ص٣٦.

إن صورة مسلم ينقصها عنصر الحركة، فهى ساكنة اكتفى فيها فقط بتشبيه حالة بحالة، إذ أراد أن يبين أن الأباريق حين وقفت منتصبة ممتدة الأعناق كانت كالظباء التى رفعت رؤوسها خوفًا عندما سمعت صوت قعقعة نبال الصيادين.

شعراء متخصصون :

أبو العتاهية، العباس بن الأحنف، دعبل الخزاعى، شعراء ارتبطت أسماؤهم بأغراض شعرية معينة، إذ كان جل شعرهم أو كله قد انصب فى غرض ما.

فأبو العتاهية - مثلاً - وإن كان قد نظَّم فى المدح والغزل إلا أنه بلا شك قد أكثر من الزهد فاشتهر به. ولقد تميَّز شعر أبى العتاهية بسهولة الألفاظ والبعد عن التعقيد الأمر الذى حدا بالأصفهانى أن يقول عنه «إنه بالرغم من سهولة ألفاظه وقلة تكلفه إلا أنه كثير الساقط المرذول»[1].

فبعد استقراء الكثيرمن شعر أبى العتاهية وجدناه قلما يستعين بالتشبيهات، كما غلب على تلك التشبيهات السهولة وعدم التركيب بل والسير على خطا السابقين فى المعنى، فهو على سبيل المثال حين يمدح هارون الرشيد يقول:

وهارون ماء المزن يشفى به الصدى ... إذا ما الصدى بالريق غصَّت حناجرُه
وزحف له تحكى البروقَ سيوفُه ... وتحكى الرعودَ القاصفاتِ حوافرُه[2]

إنه لم يبعد عن السابقين فى تشبيهه الخليفة الكريم بالمطر، كما وصف سيوف جنوده فى سرعتها ولمعانها أثناء القتال بالبرق أو وصف صوت عدو الخيول بالرعد فى قوته.

كذلك عندما هجا والبة بن الحباب بقوله:

أوالب أنت فى العرب ... كمثل الشيص فى الرطب[3]

إن الألفاظ سهلة والتشبيه قائم على صورة قريبة جدًا من الأذهان حتى إنها لا تحمل نوعًا من التصوير الفنى المتفرد، ولعل السهولة والبعد عن التعقيد قد

---

(١) الأغانى- ج٤ - ص٤.
(٢) الأغانى ج٤ ص١٨.
(٣) الأغانى ج ١٨ ص ١٠٧ الشيص: الرديء من التمر.

كانا السمة الوحيدة التى تحملها أبيات أبى العتاهية من البيئة الجديدة.

كذلك يبدو أثر البيئة على شعره حين ينظم فى غرض الخمر فنسمعه يصف ما فى مجلس الخمر بقوله:

فى فتية ملكوا عنا ... ن الدهر أمثال الصقور
ومقرطق يمشى أما ... م القوم كالرشأ الغرير
بزجاجة تستخرج الس ... ـر الدفين من الضمير
زهراء مثل الكوكب الـ ... ـدرى فى كف المدير[1]

إن ما خلعه على ندمائه من صفات الكرم والقوة أوعلى الساقى من الدلال والجمال أو على زجاجة الخمر ولمعانها وتألقها بالخمر، كلها تشبيهات شائعة ليست جديدة إلا أن أثر الحضارة والترف هو السمة المسيطرة على الأبيات.

كذلك يبدو أثر البيئة من حيث الرقة والحديث عن الزهور التى انتشرت هنا وهناك فى قوله:

بنفسج جمعت أوراقه فحكى ... كحلا تشرب دمعًا يوم تشتيت[2].

إنه عناق رقيق بين طرفى الصورتين فى هذا التشبيه التمثيلى، فصورة أوراق البنفسج الرقيق عندما تجتمع أوراقه فيستطيع الرائى ملاحظة تدرج لونه، يرى الشاعر أنه فى هذا يتشابه مع لون الكحل وقد اختلط بالدمع لينزل على الخد أيضًا متدرجًا من حيث اللون.

وأعتقد أن إضافة تعبير «يوم تشتيت» لم يكن مجلوبًا من أجل القافية لكنه جاء ليدل على شدة انهمار الدمع التى من شأنها أيضًا التأثير فى لون الكحل.

---

(١) الأغانى ج٤– ص٦٥.

(٢) أبو العتاهية أخباره وأشعاره – ت د/ شكرى فيصل – دمشق – سوريا – دار الملاح.

وإذا كنا نلمح فى البيت نوعًا من التكلف؛ إذ لا يبدو أن الصورة صدرت عن تلقائية، لكننا قد نستمتع على المستوى الفنى بهذا التلوين البديع الذى أضفاه الشاعر على صورته.

ومن النقاد من علق على البيت بقوله «إن مبنى الطبائع على أن الشىء إذا ظهر من موضع لم يعهد ظهوره منه كان ميل النفوس إليه أكثر وكان الشغف به أجدر»[1].

إذا انتقلنا إلى بعض ما جاء من تشبيهات فى غرضه الأشهر وهو الزهد يلفتنا أنه استخدم التشبيه بقلة وكأنه تفرغ فى هذا الغرض لصب نصائحه وتأملاته فى قوالب شعرية خالية من أى زخرف فنى إلا فى أضيق الحدود التى يمليها عليه الموقف ويتطلبها بدون أى زيادة أو تكلف.

فمن أبياته التى نظمها فى الزهد مستخدمًا مظاهر الطبيعة قوله:

لله دنيا أناس دائبين لها	قد أرتعوا فى رياض الغى والفتن
كسائمات رتاع تبتغى سمنًا	وحتفها لو درت فى ذلك السمن[2]

استخدم أبو العتاهية التشبيه التمثيلى الذى ينتزع وجه الشبه فيه من متعدد، فالناس الذين يسعون فى الدنيا مجتهدين لاهثين وراء الترف والضلال أشبه ببهائم تسرح وراء الكلأ ويكثر من أكله، ووجه الشبه بين الحالين أن الإنسان نهايته الموت، وقد يلقى حتفه بسرعة لسيره كما يعجل بنهاية البهائم اكتنازها باللحم بسبب شراهتها فى طلب الطعام.

الغرض فى هذا التصوير واضح لا غموض فيه، كما أنه لا يوحى بأى معنى آخر مما يغمض على المستمع فهمه أو يوجهه نحو مدلول آخر، كما أن الألفاظ

---

(١) معاهد التنصيص – ج٢ – ص٥٦.
(٢) الأغانى – ج٤ – ص٤٩.

سهلة ولكننا نلاحظ تزاوجًا، بل الأصح أن نقول تمازجًا بين بيتى الشعر القديمة والجديدة، فصورة البهائم فى الصحراء وهى ترعى الكلأ صورة قديمة يراها البدوى يوميًّا، أما ألوان الصورة، ونعنى بها السهولة والبعد عن التكلف، فهى تدين بوجودها للبيئة الجديدة.

وفى الزهد أيضًا ظهر أثر للبيئة الجديدة فى قوله فى العصاة الذين يصرون على ارتكاب الآثام:

شروا برضا الله دنياهم	وقد علموا أنها بائدة
إذا أصبحوا أصبحوا كالأسو	د باتت مجوّعة حاردة[1]

إنه تشبيه لحال العصاة الذين تكالبوا وراء ملاذ الدنيا وهم فى كل يوم يخرجون يبطشون فى الدنيا، كالأسود التى تبيت مجموعة ثائرة لتخرج فى الصباح من محبسها غاية فى الشراسة والتوحش. ولعل أطرف ما فى هذا التشبيه هو صورة الأسود التى تحبس (مجوّعة)، لا جائعة، مما يثير غضبها الشديد ثم تطلق فى اليوم التالى على فريستها. إن هذه الصورة انتشرت قديما لدى الرومان الذين يفعلون ذلك بالأسود ثم يطلقونها على السجناء والمعاقبين، إنه أثر امتزاج هذه الحضارة بالحضارة العربية، وأغلب الظن أن أبا العتاهية لم يشاهدها، لكنها كانت إحدى مرجعياته الثقافية ثم صدرت منه بشكل عفوى تلقائى.

ومن الطريف أننا لاحظنا على أبياته الزهدية أنه عمد فى التشبيه إلى تشبيه حالة بحالة وليس شيئًا بشىء كما فى الخمر أو المدح. وربما ينبع ذلك من أنه يريد نقل خبرة معينة إلى الناس، فهو لا ينزع إلى أن يشبه هذا الشىء بشىء آخر واحد مثله ولكنه يريد أن ينقل أن نتيجة هذا العمل كلها والتى تتشابه مع نتيجة العمل المشبه به.

---

(١) ديوان أبى العتاهية- ص٨٩. حاردة: غاضبة.

ولقد لاحظنا أن الصور فى شعر الزهد كانت محدودة وقليلة، وفى هذا نتفق والرأى القائل بأن «الشاعر ينشغل بنفسه فى مرحلة التوبة والاستغفار على حين كان مشغولاً بفنه فى مرحلة المجون محاولاً بذل جهد غير عادى فى انتقاء الألفاظ، وصياغة الصور الفنية وتنوع أنماطها، لكنه فى شعر الزهد نجده ينظر إلى الواقع وتخف شطحات الخيال لديه ويخفف من الأحلام»[1].

(١) على إبراهيم أبو زيد (الدكتور)- زهد المجان فى العصر العباسى - القاهرة - دار المعارف - ط٢ -١٩٩٤ - ص٢٨٦.

هجاء هاوٍ محترف:

وإذا انتقلنا إلى الشاعر الثانى فى هذه المنظومة وهو دعبل الخزاعى والذى يعد شاعرًا بكل ما فى الشعر من معنى؛ إذ له أسلوبه الخاص فى الشعر وله أبياته التى أشاد بها الكثير من النقاد، كقوله:

لا تعجبى يا سلم من رجل ... ضحك المشيب برأسه فبكى

ولكنا حينما نذكر دعبلاً فإن ما يكون له النصيب الأكبر فى شعره هو الهجاء، إننا عندما عرجنا على شعر أبى العتاهية عرضنا نموذجًا لمدحه وهجائه وخمرياته لنرى أثر المرجعية فيه، إلا أننا عندما نعرض هنا لدعبل فإننا نقول كما قال الدكتور مصطفى الشكعة: «ليس ثمة نزاع فى شاعرية دعبل وخصوبتها فى مختلف الأغراض، ولكنه إذا قال فى الهجاء أحس قارئه وكأنه يقرأ لشاعر خلق لكى يقول الهجاء»[1]. وقد أكثر دعبل فى هجائه من استخدام الحيوانات، من ذلك قوله:

أسود إذا ما كان يوم وليمة ... ولكنهم يوم اللقاء ثعالب[2]

وقوله:

فكان كالكلب ضراه مكلبه ... لصيده، فعدا فاصطاد كلابه[3]

وقوله:

كأنه كبش إذا ما بدا ... لكنه فى طبعه نعجة[4]

أو قوله:

يغدو على أضيافه مستطعمًا ... كالكلب يأكل من بيوت الناس[5]

---

(١) مصطفى الشكعة (الدكتور) - الشعر والشعراء فى العصر العباسى- ص٢٣١.

(٢) ديوانه ص٥٥.

(٣) ديوانه ص٧٤. ضراه مكلبه: أى علمه الصيد، كلابه: صاحب الكلب.

(٤) الديوان ص ١٠٧.

(٥) الديوان ص ١٦٨.

وقوله:

أنت الحمار حرونًا إن رفقت به ... وإن قصدت إلى معروفه قمصا[1]

وقال يهجو جارية:

ألام على بغضى لما بين حية ... وضبع وتمساح تغشاك من بحر[2]

ويصف أخرى بقوله:

شبهتها لما تغنت لهم ... بنعجة قد مضغت صوفا[3]

وإضافة إلى اللجوء إلى الحيوانات المعروفة فى الهجاء، فإنه لا يكتفى بل يعرض إلى الوحش الخرافى أو الغول، فيرسم لجارية صورة قبيحة تأخذ ملامحها من مخيلة المستمع، فكل له تصوره الخاص بالغول، إلا أن الإجماع يكون على بشاعة الشكل، فيقول فيها:

ووجه كوجه الغول فيه سماجة ... مفوهة شوهاء ذات مشافر[4]

وكذلك يستعين بأحد المظاهر الطبيعية الصامتة وهو الطلل ليوظفه توظيفًا مخالفًا للمعهود، فإن كان الطلل رمزًا وذكرى لديار الأحبة، وإن كان محبوبًا على قبح مظهره، إلا أنه لدى دعبل قد وظف توظيفًا طريفًا يلائم الهجاء ويراعى الحقيقة وهى قبح شكل الطلل، فيقول:

تمت مقابح وجهه فكأنه ... طلل تحمل ساكنوه فأوحشا[5]

ما أبدع هذا التوظيف الواقعى للطلل فى إطار الغرض الذى استخدمه فيه

---

(١) الديوان ص ١٧٢. الحرون:الدابة إذا استدر جريها وقفت، قمصا: رفع يديه وطرحهما معًا ويكنى بذلك عن النفور.

(٢) الديوان ص ١٦١.

(٣) الديوان ص١٩١.

(٤) الديوان ص١٦١.

(٥) الديوان ص١٧١، تحمل: ارتحل.

الشاعر الأمر الذى ينم عن محاولة للاستفادة من هذا المظهر القديم الملازم للشعر وتوظيفه ليناسب بيئة شعرية حضارية، ومن هذه التوظيفات المناسبة للبيئة الشعرية قوله:

حتى كأنك نقمة فى نعمة ... أو غصن شوك فى حديقة نرجس [1]

إنها الحدائق المنتشرة حول الشاعر فى بيئته، فلم لا يغترف من معين هذه البيئة وهو ابن لها، فهو يشبه المهجو بغصن الشوك الذى يفسد جمال حديقة نرجس، إلا أن هذا النوع من الهجاء يعد رقيقا بالنسبة لدعبل الذى اعتاد فى هجائه على استخدام أقذع أنواع السباب والفحش والخوض فى الأعراض، ولكن البيئة المترفة الناعمة كان لها أثر فى نفس دعبل سليط اللسان.

وللبيئة التى يعيش فيها الشاعر أثر آخر وهو سهولة الألفاظ، كما أن روح السخرية الفكهة العالية فى الشعر أتاحتها وسائل الحضارة بما أتاحته من سهولة فى العيش وتفرغ من مكابدة العناء للحصول على حياة سهلة رغدة، فلم يعد العربى يعانى قسوة الحياة كما كان من قبل، فقد تفرغ إلى حد كبير لفنه، ويجب ألا ننسى مرجعية أخرى؛ وهى نشأته ومصاحبته للأشرار وما اعتاده فى مثل هذه الحياة من شر فى الطباع.

العباس بن الأحنف.. وتفرغه التام للغزل :

لنشأة العباس بن الأحنف – العربى الخالص– فى بغداد من جهة، وغنى أسرته من جهة أخرى آثار واضحة جلية فى شعره، فهو أولاً تفرغ للغزل، فلم يبال العباس بأولئك الذين اتهموه بقصر الباع فى الشعر؛ لأنه لم يعدد القول فى فنونه المختلفة، كما يذكر د/ الشكعة [2]، وللعباس رد على ذلك بقوله:

---

(١) الديوان ص١٦٩.

(٢) مصطفى الشكعة (الدكتور) – الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص٣٤٦.

لحوتى فى القريض فقلت ألـهـو   وما منـى الهجاء ولا الـمديح[1]

والتفرغ للغزل يدل على منتهى الرفاهية والترف، فكون الـشاعر يتفـرغ لمثـل هذا الغرض إنما يدل على استغنائه عن المال الذى يطلب بالمدح، كما يدل علـى عيشة الفارغ من مشاكل الحياة وصعوبتها. كذلك ظهرت آثار تربيتـه فـى بغـداد حيث تحف به أبرز معالم الحضارة ورغد الحياة فى حاضرة بنى العباس، إذ ظهـر غزله فى منتهى الرقة يجفو تمامًا عن روح البداوة سواء من ناحيـة الألفـاظ أو المعـانى، وهو فى تأثره بمن سبقه إنما كان يأخـذ مـا يناسبه مـن تـشبيهات شـائعة تلائـم بيئتـه ونفسه، فمن استخدامه للتشبيهات السائدة تشبيه المحبوبة بالبدر كقوله:

منعـم كـالبـــدر فـى طـرفـــه   سحر به يجنى ثمـار القلـوب[2]

وقوله:

يا حسنها حين تمشى فى وصائفهـا   كأنها البدر يبدو فى المصابيحِ[3]

وكقوله:

صادت فـؤادى مكسـالٌ منعمـةٌ   كالبدر حين بدا بيضاءُ معطارُ[4]

وفى رقة تعبيره أيضًا:

وكأن نسوتها الكواعـب حولـها   زهر الكواكب حول بدر أزهر[5]

لقد اختار العباس من التشبيهات الشائعة فى المرأة البدر والشمس، وأكثر من هذا التشبيه، وندر فى تشبيهاته للمرأة بـالريم، أو تـشبيهها بالحيـة فـى تثنيهـا أو بالجؤذر وما إلى ذلك من حيوان الصحراء.

---

(١) الديوان ص١٢٥.
(٢) ديوان العباس بن الأحنف ص ٥٩.
(٣) الديوان ص ١٢٧.
(٤) الديوان ص ١٧٢.
(٥) الديوان ص ١٨٨.

واستكمالاً لما كان ينتخبه العباس من تشبيهات القدماء – وهو غالبًا بدون وعى، إنما هى المرجعية التى أصلها المنشأ المترف – نجده يتحدث مثلاً عن حاله وقد أرقه الحب فيقول:

تجافى مرفقاىَ عن الوسادِ　　　كأن به منابتَ للقتادِ[1]

لقد اختار شجرة الشوك وهى من معالم الصحراء ليعبر عن معنى الأرق فظهر فى ثوب من السهولة والملاءمة البيئية (القديمة باستعارة نبات الصحراء، والجديدة بسهولة اللفظ).

وفى استعارة القديم نجد أن النابغة عبر عن المعنى ذاته بقوله:

فبت كأن العائدات فرشْنَ لى　　　هراسًا به يعلى فراشى ويقشَبُ[2]

وكما وظف الشاعر القديم مظاهر الطبيعة للتعبير عن الأرق أو الشعور بثقل الليل وطوله كما فعل امرؤ القيس حين قال:

وليل كموج البحر أرخى سدوله　　　علىَّ بأنواع الهموم ليبتلى

أو كما قال:

فيالك من ليل كأن نجومه　　　بأمراس كتان إلى صم جندل

عبَّر العبَّاس أيضًا عن طول ليله وحيرة النجم فيه بقوله:

لما رأيت الليل سد طريقه　　　عنى وعذبنى الظلام الراكدُ

والنجم فى كبد السماء كأنه　　　أعمى تحير ما لديه قائدُ[3]

---

(١) الديوان ص١٣٣. والقتاد شجر صلب ينبت فى الصحراء له شوك كالإبر، وقد سبقه بشار بهذا المعنى عندما قال:

كأن جفونه سُملت بشوكٍ　　　فليس لوسنة فيها قرار

(راجع ديوان بشار ج٣ ص٢٤٩).

(٢) ابن السكيت، إصلاح المنطق، ت أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط٤، دار المعارف ص ٤٠٦.

(٣) ديوان العباس ص١٣٩.

لقد جعل العبَّاس النجم فى السماء كئيبًا حائرًا ما له هادٍ إلى ما ينبغى أن ينتهى إليه وهو فى الحقيقة قد مارس ما يُعرف فى علم النفس بالإسقاط، فالحال التى وصف بها النجم إنما هى حال الشاعر الذى حار واكتأب وتطاول عليه الليل بظلامه الذى لا يتحرك.

كذلك يتضح أثر البيئة القديمة وتمازجها مع ما يعيشه الشاعر فى قوله:

أنا وعمك مثل المهر يمنعه   من قوته مربض المستأسد الضارى[(١)]

إن صورة المهر وهو يرعى نبات الصحراء وقد يصده عنه حيوان مفترس بالقرب منه، إنما هى صورة يراها من يعيش فى الصحراء، ولكن العباس ابن بغداد استخدم هذه الصورة استخدامًا بارعًا ليصور لمحبوبته مدى أهميتها، إن وجودها فى حياته ضرورة له كما القوت للمهر ولكن لا يصده إلا هذا العم الذى لن يرحمه إن اقترب، وفى الصورة بعدان: بعد تصويرى جاء من التشبيه وبعد نفسى يعكس حالة الشاعر إن عدم رؤية المحبوبة.

ويزخر ديوان العباس بالتشبيهات المأخوذة من البيئة المحيطة من أنهار وأزهار. فهو يصف المحبوبة مثلاً بأنها فى رقتها وصفائها كغدير الماء الزقراق الصافى فقال:

وابتسم الصبح وأبدى لنا   عن غرة واضحة كالأضاة[(٢)]

وقوله فى غزارة الدموع:

أستمطر العين لا تفنى مدامعها   كأن ينبوع بحر بين أشفار[(٣)]

ومن مظاهر الطبيعة اللافتة وجود نهر دجلة لذا فمن الطبعى أن يذكر فى الشعر:

---

(١) الديوان ص١٧٧.

(٢) الديوان ص١١٧. الأضاة: غدير الماء.

(٣) المرجع السابق ص١٧٦.

وكأن دجلة مذ حللتم قربها   تجرى لساكنها بماء الكوثر[1]

ومن مظاهر الطبيعة أيضا تلك الزهور المنتشرة فى الحدائق والبساتين، لذا فإن الشاعر يشبه محبوبته بالأزهار فيقول:

بيضاء فى حمر الثياب كوردة   بيضاء مثل شقائق النعمان
تهتز فى غيد الشباب إذا مشت   مثل اهتزاز نواعم الأغصان[2]

إنها صورة رقيقة رسمها الشاعر يعايش واقعه ويجول بين ما انتشر فيه من بساتين، يتخير منها ما يريد لتكون مُعينًا له فى رسم صوره، فالفنان تكون حواسه مرهفة لاستقبال ما يصادفه من محسوسات بيد أن هذه العمليات الذهنية لا تظل على حالها[3]، إلا أنه يوظفها كيفما شاء، ويتبين الأمر كما فى النموذج السابق، فصورة المحبوبة وحركتها هو ما جلب إلى ذهن الشاعر هذا التشبيه الذى استقبلته حواسه مما يحيط به فى بيئته.إن غزل العباس على الرغم من أنه كان فى عصر انتشر فيه الغزل الماجن الفاحش الذى لا يرى فى المرأة إلا شهوة ومتعة فقط بل ومال نحو الشذوذ، إلا أن شعر العباس جاء رقيقًا لا ابتذال فيه وضع فيه المرأة فى مكان رفيع غير متهافت ولا ممتهن حين يصفها[4] .

إنها خطوة حقيقية واسعة نحو الرقى الحضارى، لم يحققه بشّار تمامًا وغالبًا ما يرجع ذلك لدى بشّار إلى مشكلتى العمى والنشأة فى مقابل حياة العباس الخالية من العقد النفسية.

---

(١) الديوان ص١٨٩.

(٢) الديوان ص ١٦٦.

(٣) يوسف ميخائيل أسعد- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦ ص٥١.

(٤) مصطفى الشكعة (الدكتور) – الشعر والشعراء فى العصر العباسى- ص٣٦٧ .



المبحث الثانى

المجاز

«الاستعارة أفضل المجاز وأدل أبواب البديع» ابن رشيق

سبق الحديث فى بداية هذا الفصل عن تقديم التشبيه وتفضيله على الاستعارة للدرجة التى تجعل بعض البلاغيين كالقاضى الجرجانى يذكر أن العرب لم تكن تحفل بالاستعارة[1]. إلا أننا كنا ضد هذه الآراء حين قرنا بين نضوج العقل وتقدمه والزيادة فى استخدام الاستعارة.

ومن النقاد «من يستحسن الاستعارة القريبة وهو ما يكون المستعار مناسبًا للمستعار له.. ويرى البعض أن خير الاستعارة ما بعد»[2].

وتعرف الاستعارة «أن يكون للفظ أصل فى الوضع اللغوى معروفًا، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر فى غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية»[3].

ويرى ابن جنى أن الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهى حقيقية. ويقصد ابن جنى بالمبالغة أن المستعار له يأخذ صفة من المستعار منه وهما متغايران، أى لا يأخذ الشيء وصف نفسه أو وصفًا يمكن أن ينطبق فى الحقيقة عليه دون الحاجة للاستعارة، مثل ما أشار عبد القاهر إلى قول الشاعر:

والحشو من حفّانها كالحنظل[4]

---

(١) القاضى الجرجانى، الوساطة، ص٣٢.

(٢) الآراء معروضة فى العمدة ج١ ص: ٢٣٥-٢٣٦.

(٣) أسرار البلاغة ص٢٧.

(٤) المرجع السابق ص٢٨.

فأجرى الحفان على صغار الإبل، وهو موضوع لصغار النعام فهذه ليست استعارة؛ إذ لم تفد هذه الاستعارة شيئًا*. وقد أطلق عليها عبد القاهر اسم الاستعارة غير المقيدة، كذلك يبعد عن مجال الاستعارة ما كان شائعًا؛ لأنه لا يؤدى ما تؤديه من معنى جمالى كقولك سار بى الحنين إلى رؤيتك، كذلك أشاد عبد القاهر الجرجانى بدور الاستعارة وأهميتها فى الإيجاز والتشخيص والتجريد[1].

إن من رأى وجوب قرب الاستعارة كالسكاكى كان يحترز بذلك من الوقوع فى الألغاز والتعمية[2]، كذلك يؤكد الآمدى[3] أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له إذ كان يقاربه أو يدانيه أو يشبهه فى بعض أحواله.

إننا نعتقد أن الذين فضلوا بعد الاستعارة هم أولئك الذين فهموا طبيعة التجربة الشعرية وأن الأساس فيها قدرة الشاعر على إيصال ما يريد من معنى

---

* ناقش النقاد الغربيون ما يشبه هذه الفكرة فى الرأى الذى قدمه رينيه ويلك: «كان ريتشاردز شديد الاحتجاج على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة بدلاً من النظر إليها كمصدر مميز ولا غنى عنه لتلك الممارسة، إن «رجل» الكرسى و«عنق» الزجاجة كلها تطبيقات بالمماثلة من أجزاء الجسم البشرى على أجزاء الجسم من أشياء جامدة. وعلى كل فإن هذه الامتدادات قد تم تمثلها فى اللغة، ولم نعتد بها إجمالاً على إنها مجازية، حتى ولو عن طريق الحساسية الأدبية واللغوية فهى استعارات ذاوية أو ميتة. ويذكر إتش كونراد H.konrad الاستعارة «اللغوية» بالاستعارة الجمالية، ويبين أن الاستعارة الجمالية نحو «رجل» الطاولة تبرز السمة الظاهرة فى الشيء فى حين أن الاستعارة الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء.

راجع رينيه ويلك، نظرية الأدب ص٢٥٣.

(١) إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم (الدكتور) الصورة الفنية فى الشعر العربى ط١ القاهرة الشركة العربية للتوزيع ١٩٩٦ ص١٤٨.

(٢) مفتاح العلوم ص٣٨٧.

(٣) الموازنة ص١٧.

على شرط ألا تبعد الاستعارة جدًا حتى لا يدرى ما المقصود بها كما نوه إلى ذلك ابن رشيق[1].

إننا فى إطار بحث الاستعارة نبحث أصلاً فى المجاز وهو «الكلمة المستعملة فى غير ما هى موضوعة له بالتحقيق استعمالاً فى الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها فى ذلك النوع»[2].

وتعد الاستعارة أكثر الأشكال المجازية أهمية وأكثرها شيوعًا وهى عند النقاد أكبر أبواب المجاز.

---

(١) العمدة ص٢٣٦.

(٢) مفتاح العلوم ص٣٥٩.

نماذج مجازية :

لقد تميزت الصور فى الشعر العباسى بتنوع شديد فى توظيف الاستعارات بدا فيها أثر البيئة الشعرية فمنها ما اتسم بالتعقيد أو سيادة النزعة الفلسفية التى تخطت المعانى البسيطة والصور قريبة التناول، فقدرة الشاعر على التجريد زادت كقول أبى نواس عن الخمر وما تحولت إليه من رقة وصفاء:

فلم تزل تأكل الليالى جثمانها ما بها انتصار
حتى إذا مات كل ذام خلص السر والنجار[1]

إن الليالى حيوان مفترس تأكل من الخمر التى تشبه الفريسة، جثمانها أو ما هو مادى منها فلا يتبقى إلا الجوهر. إنها فكرة فلسفية تشى بالمرجعية الثقافية الفلسفية العالية للشاعر.

ويتحدث بشّار ويتبعه أبو نواس عن الخمر بصورة استعارية غريبة لا يتسنى لنا فهمها إلا بعد فهم ما غلب عليه من روح ذهنية، فبشار يقول:

شربنا من فؤاد الدن حتى تركنا الدن ليس له فؤاد[2]

ويشاركه أبو نواس فى المعنى فيقول:

ما زلت أستل روح الدن فى لطف وأستقى دمه من جوف مقروح
حتى انثنيت ولى روحان فى جسد والدن منطرح جسمًا بلا روح[3]

لجأ الشاعران إلى هذه الصورة التى شبها فيها نفسيهما بحيوان مفترس قد انقض على فريسته فراح يلغ من دمائها. ففى صورة أبى نواس يرى أن الدن جسد وكانت الخمر دمًا بل روحًا لهذا الدن، حتى أنه عندما شربها الشاعر أكسب روحه روحًا وألقى الدن بلا حراك.

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص ٣٩٨، الذام:العيب، النجار: الجوهر.

(٢) ديوان بشار ج٤ ص٤٦.

(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٥١.

إن هذا اللجوء لهذه الصورة وهذا المعنى إنما هو معنى ذهنى لا دخل فيه إطلاقا لمجال الواقع. ومن هنا فإننا نرى كيف تأثر الشاعر بروح الفلسفة التى انتشرت فى العصر فراح يسبح فى الخيال مطلقًا له العنان، والصورة قد تبدو تلقائية صدرت عن نفس تلقت مما حولها هذا النوع من التفكير الفلسفى، ونحن بهذا نعارض بشدة الرأى الذى يرى أو يطلق حكمًا عامًّا على الوصف العربى ـ بما فيه العباسى ـ أن الشاعر لا يسمو فى أجواء الخيال وما يلبث الواقع أن يتشبث به ويقيده المنطق بوضوحه [1].

إن الشاعر العربى – سواء بالأصل أم بالنشأة – ابن لبيئته فعندما تنتشر الحضارات المختلفة من حوله فلا بد أن يتأثر بها فيأخذ كل شاعر منها ما يتلاءم ونشأته ليكون مرجعياته الخاصة، لذلك فإن تعميم الحكم بافتقاد الشاعر العربى قدرته على التحليق فى الخيال أو بناء أفكار ذهنية هو حكم خاطئ.

وتتنوع الاستعارات أيضًا لتظهر لنا تمازجًا بين قديم وجديد، كقول بشار هاجيًا:

إذا سلم المسكين طار فؤاده … مخافة سؤل واعتراه جنون [2]

يعلق الدكتور العربى درويش على هذا البيت بقوله: إن الهجاء بالبخل من الصور المعروفة فى الشعر ولكن الجديد هنا تلك الصورة الساخرة [3]. ونضيف أن هذه الروح عالية الدعابة أو ما يطلق عليه الآن «القفشات» إنما تسيطر على عصر ازدهرت فيه الحضارة وخرجت بالناس إلى رحب الحياة واتساعها بالإضافة إلى ليونة الألفاظ وبساطة التركيب.

ومن رقيق استعاراته أيضًا والتى توضح تعاضد القديم وأثر الحضارة فى نمو

---

(١) إيليا حاوى- فن الوصف ص٢٢٤.

(٢) العربى حسن درويش (الدكتور) -الشعراء المحدثون فى العصر العباسى ص ٦١.

(٣) المرجع السابق.

العقل باستقصاء الصورة وامتدادها على أبيات متتالية قوله واصفًا صورة النبات الذى ينمو فى قلب الصحراء:

مكعبرا تــداءه الــمـثــــدى فيـه لصيــران الفـــلا تغــذى

لـم يغـذ بالـفيـض ولا بـالعـد إلا بـماء الـمعـصـرات الـهـد

مـختلـف التيجـان فى التنـدى كلـل بالأصفـر بيـن الـــورد

وبالبنفـس الـمشرق الـرخـود والجون مشبوبا بلـون الفهد[1]

تطالعنا الأبيات أولاً ببعض الألفاظ الصعبة ولاشك أن هذا الأمر طبعى فهو يصف نباتًا نبت وسط الصحراء البيئة الأصلية التى نما فيهـا الـشعر، فاستخدم ألفاظًا تتناسب مع هذه الصحراء، إلا أننا نلمح فى الأبيات أثر الحضارة والبيئـة الثقافية، فبشار أولا يحدد المكان، فلقد نبت هذا الزرع وسط رمل مجتمـع أصـابه الندى فى أرض ترعى فيها قطعان بقر الوحش، ويبدأ بـشار باستقـصاء عناصـر صورته هذا الاستقصاء الذى يتضح فيه نمو العقل وقدرته التامة علـى الـسيطرة والإمساك بتفاصيل ومكونـات صـورته التـى امتـدت علـى مـدار مجموعـة مـن الأبيات[2].

فهذا الزرع لم ينبت نتيجة لسيل أو لريه بماء من مياه العيون لكنه ارتـوى بمـاء السماء أو المطر وقد غطى هذا النبات الربا على وجه الاستعارة، وقد جعل هذه النباتات والورود مختلفة الألوان تيجانًا على رؤوس الربا...، ومن هـذه الـورود البنفسج اللين ولم يكتف بوصف هذا البنفسج باللين والنضارة بل لقد نقل أيضًا

---

(١) ديوان بشارج٢ ص ٢٣١. مكعبرا: رمل مجتمع، المثدى: المغذى، صيران الفلا: قطيع بقـر الوحش، المعصرات: الـسحاب، الهد: الـذى لـه صـوت، التنـدى الكـرم، البـنفس: تـرخيم البنفسج، الرخود: اللين، الجون: الأصفر، لون الفهد: الغبرة.

(٢) تكتمل ملامح هـذه الـصورة بمجموعـة أخـرى مـن الأبيـات تـضافر فيهـا التـشبيه مـع الاستعارة.

لون هذا البنفسج فهو أصفر مشوب بغبرة. إن هذه الدقة فى نقل الصورة ما من شك أنها وليدة ثقافة جديدة مغايرة لما كان من ثقافة الماضى؛ إذ كان الشاعر فيما سبق لا يهتم بهذا الاستقصاء المفصل لأجزاء الصورة.

وبنفسج بشار المشرق قريب الشبه من نور دعبل فهو:

ضحوكًا إذا لاعبتـه الـريـاح   تأود كالشـارب الـمرجحِن[1]

إن الاستعارتين فى البيت كان من شأنهما أن أعطتا الصورة وضوحًا وعمقًا فهذا النوار الذى بدا فى نضارته إنسانًا يضحك بسبب مداعبة الرياح له فراح يتمايل كالسكران وقد كان بوسع دعبل أن يستخدم الاستعارة مرة واحدة فى إضفائه صفة الضاحك على النور فيكتفى بذلك ويقول إذا حركته الرياح. إلا أنه استخدم الفعل «لاعب» بما فى صياغة الفعل من معنى المشاركة والتفاعل، فكسا الصورة حيوية وحركة.

ولمسلم فى مجال ذكر الزهور ووصفها قصب السبق؛ إذ يعد أول شاعر يخص زهرة بعينها بمقطوعة خاصة لا يتنازعها وصف للخمر أو الغزل[2]، وفى هذه المقطوعة يقول مسلم:

كم من يد للورد مشكورة   عندى وليست كيد النرجس

الـورد يأتى ووجوه الربى   تضحك عن ذى برد أملس

وقد تحلت بعقود الندى   نابتة فى الأرض لم تغرس

ولن ترى النرجس حتى ترى   روض الخزامى رثة الملبس[3]

الورد هو زهرة مسلم الأثيرة التى يفضلها ويعليها على زهرة النرجس، ويذكر وجه الفرق بينهما، فالورد يظهر مزينًا للربى والتى تبدو مزدانة ناضرة

---

(١) ديوان دعبل ص٢٦٥.

(٢) الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص ٢٦٥.

(٣) ديوان مسلم ص ٣٢٤- ٣٢٥.

بوجوده، وتبدو وقد تحلت بالندى الذى يبدو على وجه الأرض وكأنه حبات لؤلؤ تقلد الربا، ويستخدم مسلم الكناية فى «رثة الملبس» لتدل على قبح منظر الخزامى والتى تنمو زهرة النرجس فى وسطها فلا تتمتع العين بأى جمال فى هذا المنظر، لقد تأنق مسلم فى اختيار اللفظ والصياغة الرقيقة، بل إنه أضاف إلى لوحته حياة باستخدام الاستعارة (وجوه الربى تضحك - تحلت بعقود الندى)، والكناية (رثة الملبس).

لقد أتاحت الحضارة الكثير من مظاهر الترف، فهناك الحدائق المتعددة بمختلف أنواع الزهور وهذه الطبيعة الجديدة كان لا بد أن يقف الشعراء إزاءها فراحوا يفاضلون بين هذا النوع من الزهر وذاك، إنها أبهة الحضارة وتدليلها لمن يعيشون فى ظلها، بعدما تفرغوا تمامًا من كد الحياة وقسوتها وانساقوا وراء الحضارة الجديدة وما تعج به من صور النعيم.

وقد تصنع الاستعارة نوعًا من الأحاجى الطريفة، وذلك فى مثل قول بشّار:

وقربت لمسير منك يومئذٍ	مراكب منك لم تولدُ ولم تلد
تغلى بهن طريق ما به أثر	فى مستو ما به حزن ولا جدد
لا فى السماء ولا فى الأرض مسلكها	ولا تقوم ولا تمشى ولا تخد
جون محللة قعس مجرشعة	ما بات يرمضها أين ولا خضد
تاوى الأزمة فى أذنابها وبها	فى السير يعدل إن جارت فتقتصد
من كل مقربة للسير منقزة	جوفا تجمع منها الجؤجؤ الأجد
فثورت بقرا ما مثلهم بقر	إن قمت قاموا وإن قلت اقعدوا قعدوا[1]

---

(١) ديوان بشار ج٢ ص٢٨٣ -٢٨٤. الحزن: ما غلظ من الأرض، الجدد: الأرض المستوية، تخد: وخدت الناقة أى أسرعت، الخضد: وجع فى الأعضاء، فثورت: أثارت، بقرا: طير من طيور الماء.

بنيت الصورة السابقة على الاستعارة ليخرج الشاعر لنا هذا اللغز الذى كان فى أثنائه يبث ومضات أو قرائن تمنع الإبهام، ولنحاول أولًا استجلاء هذه الاستعارات: جون مجللة، أى أنها ذات لون أغبر بلبس الجل أو الثوب الذى يوضع فوق الدابة، قعس مجرشعة: القعس هى المرتفعة الأعناق من الخيل بسبب الازدهاء، وأما المجرشعة فهى عظيمة الصدر منتفخة الجانبين، وهى قوية إذ لا يصيبها تعب أو ألم فى أعضائها بسبب كثرة سيرها.

ولم يزل بشّار يقدم سلسلة من الصفات المحيرة*، بل يزيدها تعقيدا فيقول إن أزمة هذه المراكب تعقد أو تلوى فى أذنابها، وشأن الزمام أو يلوى على رقبة الدابة يستخدم فى توجيه الدواب والتحكم فى حركتها سرعة وبطئًا، وهذه الخيل مكرمة لدى صاحبها مقربة وهى سريعة فى سيرها إذ أنها دائما تسير وثبًا.

ويكمل بشّار رسم صورة أخرى لها فهذه الخيول صائدة إذ تعدو خلف بقر الوحش.

كل هذه الاستعارات رسمت صورة لفرس بشّار إلا أن هناك ما أطلقنا عليه الومضات أو القرائن التى تمنع أن تكون الصورة مرسومة للخيل، ونقسم هذه القرائن إلى نوعين: قرائن ترتبط بالمستعار له، وقرائن أخرى مساعدة تتضافر مع قرائن المستعار له وهى ترتبط بالمكان.

١ - قرائن المستعار له هى:

أ) لم تولد ولم تلد.

ب) تلوى الأزمة فى أذنابها.

ج) جوفا تجمع منها الجؤجؤ الأجد.

إنها ليست من الحيوان، أزمتها تعقد فى مؤخرتها وليس فى الأعناق كما هو الحال فى الحيوانات. صدرها القوى أجوف لا فؤاد به.

(*) وصفناها بالمحيرة لأن بشّارًا ابتدأ كلامه بقوله أنها مراكب لم تولد ولم تلد.

٢- قرائن مساعدة (ترتبط بالمكان):

أ) طريق ما به أثر.

ب) مستوى ما به حزن ولا جدد.

ج) لا فى السماء ولا فى الأرض مسلكها.

إن الطريق الذى ليس به أثر هو البحر. ويتضافر مع هذا المعنى: أنه طريق ليس به مرتفعات أو سهول.

وبهذه القرائن تتكامل الصورة - وصف السفينة - ويبدو حل الأحجية الذى برع بشار براعة تامة فى أن يقدم من خلال عقليته الشعرية الناضجة ربطًا بين بيتى الشعر، فراح يتحدث عن موضوع من أسس الشعر القديم وهو وصف الرحلة إلى الممدوح ووصف الراحلة، واستخدم فى وصفه ذاك بعضًا «مما كان يطلقه القدماء وهم يصفون حالة إبلهم»[1] أو خيولهم فى الصحراء، فاستخدم مفردات مثل (خضد- أين- مقربة- منقزة)، إلا أنه أضفاه على الوسيلة الجديدة فى الانتقال وهى السفينة.

لقد تمكن الشاعر من أدواته ومهارته وحذقه لطريقة القدماء، ولعله هنا يحاول أن يقدم للنقاد الذين كانوا يقدرون العرب الأقحاح ولا يحفلون بشعر المولدين، وحاول أن يقدم لهم دليل إتقانه وتمكنه من طريقة هؤلاء الفصحاء الذى تربى ونشأ فى حجورهم كما قال عن نفسه. وإذا كان بشّار قد أكثر فى شعره من استخدام الألفاظ الصعبة مع عيشه فى ظل البيئة الناعمة السهلة لينتزع من معاصريه اعترافًا بفحولته، وإذا كان هؤلاء النقاد يفضلون الالتزام بمنهج السابقين، فإننا نجد أن هناك من وعى طبيعة العصر- وإن كان من النقاد

---

(١) عبد الفتاح صالح نافع(الدكتور) - الصورة فى شعر بشّار بن بُرد ص ١٥٧. قام الباحث فى كتابه بعرض هذا النموذج إلا أنه اقتصر على نقل ما قدمه شارح الديوان ولم يقدم للقارئ أى تحليل يكشف عن الصورة أو تميزها.

المتأخرين- فالقلقشندى[1] يتعجب ممن يتعاطون وحشى الألفاظ وشظف العبارات، وهو ممن سكنوا الحضر فوجدوا رفه العيش، ولا يخلد إلى ذلك إلا جاهل بأسرار الفصاحة أو عاجز عن سلوك طريقها، ومن هنا فإنه يمتدح أبا العتاهية الذى كان فى غرة الدولة العباسية وشعر العرب إذ ذاك موجود كثير، وإذا تأملت شعره وجدته كالماء الجارى رقة ألفاظ ولطافة سبك. وقد أورد لأبى العتاهية قصيدة فى مدح المهدى نختار منها هذه الصورة الاستعارية:

أتته الخلافة منقادة إليه تجرر أذيالها[2]

إن الخلافة وأمر الحكم جاء إلى الخليفة كالدابة الذلول المنقادة له فهى طوع أمره. إن الاستعارة صنعت صورة قريبة من الأذهان، وإذا كان القلقشندى يرى أن هذا من أرق الشعر، وهو فى رأيه هذا وإشادته بشعر أبى العتاهية السلس[3] يختلف عن الآراء التى كان يطرحها الأصفهانى[4]، والتى كان يوردها على لسان معاصرى أبى العتاهية بأن شعره كثر فيها الساقط أو «لو أن أبا العتاهية طبع شعره بجزالة اللفظ لكان أشعر الناس»، إذا لقد اختلفت مقاييس جودة الشعر. وأرى أن الحقيقة فى رأى الأصفهانى تعود إلى قلة استخدامه للتشبيه أو المجاز فى شعره، الأمر الذى يبعد بشعره عن العمق والتكثيف الدلالى الذى تمنحه الصور البلاغية القائمة غالبًا على التشبيه أو المجاز.

---

(١) صبح الأعشى- القلقشندى ج٢ ص٢٣١ -٢٣٢.

(٢) لأبى العتاهية بيت من نفس الوزن، كما أن صدره قريب المعنى مع اختلاف الغرض بما قد يوحى بعدم مصداقيته الشعرية، وهو فى البيت يشبه المنية بحيوان لكنه هنا حيوان مفترس يتربص بالإنسان ثم يتسلل إليه ليقضى عليه، وفى البيت يقول:

أتته المنية مغتالة رويدًا تخلل من ستره

الأمالى فى لغة العرب ج١ ص٢٨٠.

(٣) أورد صاحب خزانة الأدب بيت أبى العتاهية نفسه على أنه من المطرب من الشعر- خزانة الأدب ج١-ص٤٥٧.

(٤) الأغانى ج٤ ص٦٥.

وإذا كان أبو العتاهية لا يحفل بالصور البلاغية كثيرًا ويفضل عليها المباشرة والتقريرية بسبب ما غلب على شعره من الزهد الذى - كما سبق وأشرنا - يجعله يكف عن شطحات الخيال، فإن مسلمًا كان دائم الحرص على تلوين شعره بألوان البديع، وكثيرًا ما زخر شعره بهذا الفن الرفيع الذى يعمل على تجميل وتحديد الصور التى أراد رسمها فى شعره، ونجدنا هنا نتفق مع سكفوزينوف الذى كان يرى أن «الاهتمام بالتفنن الخاص بالصور المجازية وازدهار التطبع المتكلف للأشكال الأدبية إنما يزدهر فى الفترات التى يصيب فيها التأزم هذا النوع أو ذاك من أنواع الوعى الذاتى»[1].

فالتأزم هنا ليس بمعناه السلبى - وهو الوقوف أمام صعوبات أو مشاكل - لكن المقصود بالتأزم هو مواجهة التغير، والذى يستطيع الشاعر الجيد أن يدركه ويعيه ذاتيا ثم يقدر أن يتواءم معه. وانطلاقًا من هذه الرؤية نعرض أبياتًا لمسلم تأنق فيها جدًا وحرص على انتقاء استعاراته ويذكرنا فيها إلى حد كبير بوصف بشّار فى وصف نبات الصحراء:

وخضراء يدعو شجو مكيها الصدى	إذا نسفتها الريح ريحانها شعل
سقاها الثرى ماء الندى وأسرها	من القيظ حتى أمرع السارح الربل
كساها الخلا الوسمى من كل جانب	طرائق حتى سود حوزاتها شهل
تحلب منها مستسر من الندى	بريح الصبا والروض أعينه خضل
ألمحت بها والشمس تنعق بالضحى	وما صاحبى إلا المدامة والحجل
إذا شئت حيانى الثرى بنباته	وطالعنى فى روضه العصم العقل[2]

(١) ف - د - سكفوزينوف. موسوعة نظرية الأدب- المجلد الثالث. إضاءة تاريخية على قضايا الشكل- القسم الثالث- الشعر الغنائى. ترجمة جميل نصيف التكريتى- دار الشئون الثقافية - وزارة الثقافة الأعلام- بغداد- العراق ط٢ - ١٩٨٦ ص٦٠.

(٢) ديوان مسلم ص٢٦١. نسفتها: نفضتها وحركتها، شعل: مشتعلة الرائحة، أمرع: أخصب وأكلأ، الربل: نبت، البقل: كل نبات اخضرت له الأرض، الخلا: مقصور النبات الرطب الرقيق، الوسمى: مطر الربيع الأول لأنه يسم الأرض بالنبات. الشهل: اختلاط. =

لم تغادر عين الشاعر لقطة أو ملمحًا فيما رآه إلا ونقله إلينـا، ولكنـه لم ينقلـه نقلاً مباشرًا من الواقع كما كان يفعل الشاعر الجاهلى لكنه نقله إلينا بحسه، لقـد عبر عن انفعاله بالمشهد وكأنه يتمنى لو أن كل من يسمع يستمتع كما استمتع هو بهذا المظهر، لذا فقد حشد فى تلك الأبيات كل ما استطاع من مـؤثرات حسية، إنها صورة ملونة متحركة مسموعة مشمومة.

إن شاعرنا يقف وسط واحة خضراء ينفحه عطر الريحـان الـذى تهـب عليـه رياح الصبا ومن حوله يسمع صوت طائر المكاء يغنى شجيًا وكأنـه يغنـى راجيًـا رجع صوته فيأنس به، وهى واحة ندية يكثر كلؤهـا فترتـع فيهـا الماشـية، وتـرى الندى يملأ الأرض وقد بلل ورطب أنحاء هذه الروضة حتى بعد بها عـن القـيظ وحرارته وقد نزل بها مسلم فى وقت الضحى إذ الشمس واضـحة فـى الـسماء لكنه لم يشعر بحرارتها؛ لأنه فى مكان معشب قد منحه مطر الربيع خضرة كثيفة، حتى كأن جوانبها مسودة من كثرة الخضرة وفى هذا المكان أيضًا تعيش جماعـات الظباء مستمتعة بهذه الطبيعة الساحرة الغنية بالعشب.

وإذا كان الشاعر يصف واحة من واحات الصحراء التى يلقاها العربى أو البـدوى أثناء ترحاله، إلا أن شاعرنا – ولا شك – وإن بدا متأثرًا بالألفاظ الصعبة المستقاة مـن بئر القديم لكن الصورة ظهرت فى حلة الحضارة الجديدة، التى منحـت أبناءهـا ثقافـة فكرية عقلية مغايرة تتمتع بالأنـاة والعمـق فـى إدراك معطيـات الطبيعـة ففهـم الكـل وإبرازه يكون من خلال تناول الجزئيات، إنـه وعـى تقـف وراءه الحـضارة بمـا كفلتـه لأبنائها من استرخاء ذهنى من جهة، وفلسفة تتوغـل فـى مكنونـات الأشـياء لتخـرج ظواهرها من جهة أخـرى، ويـدلنا علـى هـذا التوغـل والاستقـصاء ذلـك التكثيـف الاستعارى فى هذه الأبيات المتتالية إنها كما يقول القدماء:

= اللونين، خضل: رطب وهو أيضًا النبات الناعم، الجحل: الزق، العصم: الرباط، والعصمة البياض فى يدى الظبى والفرس، وأظنه يقصد العصمة إذ هى أقرب لسياق الأبيات.

«الاستعارة المصيبة التى تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة»[1]؛ لأن الشاعر لا يريد نقل الحقيقة عارية عن هذا الجمال الذى تمنحه الصورة البلاغية، حتى وإن كان ما يريد نقله فى الحقيقة جميلاً لكن إضفاء تجربة الشاعر وانفعاله بهذا الحدث هو ما جعل لها هذا الإطار الرائع الذى صنعته الصورة المجازية.

فالاستعارات «فى ريحانها شعل، أسرها الثرى من القيظ، كساها الوسمى الخلا، الروض أعينه خضل، الشمس تنعق، حيانى الثرى» كلها جاءت فى مكانها وقد وظفت توظيفًا جيدًا يتكامل ليشكل الصورة، فرائحة الريحان مشتعلة كالنار فهى واضحة تملأ المكان والأرض الرطبة الندية محمية من الشعور بالحر، فمطر الربيع أهداها حلة من النبت الرقيق فامتلأ الروض بالخضرة، وباستعارة «كساها الوسمى» نوع من الدقة* فى تحديد الموسم الذى نزل فيه إلى هذه الواحة إنه فى منتصف الربيع تقريبا فالوسمى مطر ينزل فى أول الربيع تنمو على أثره وبسرعة هذه النباتات الحولية الخضراء، كما أنه حدد الوقت الذى ارتاح فيه من عناء رحلته فقد كان وقت الضحى وهذا الوقت عادة لا يكون للراحة فى الصحراء بسبب حر الهجير، ولكن ليؤكد ما أثبته للمكان من صفات الخضرة والنداوة إذ أنه لا ينسى أثناء وصفه شيئًا مما ذكره سابقًا، وهذه هى قمة الترابط بين الأبيات التى يصنعها الشاعر بنفسه وهذا لا يجعل المستمع أيضًا موصولاً معه فالوصف وإن طال لا يفقد الشاعر التركيز فى الربط بين أبياته لتقديم الصورة كاملة كما أراد نقلها ولذا يبدو كما قلنا فى البداية حريصًا على نقل انفعاله بدقة للمستمع فهو طرف مهم فى المنظومة الفنية، وأعتقد أن مسلمًا

(١) الصناعتين ص٢٦٨.

* وهذه الدقة فى الاستعارة لا نعنى بها الدقة الحرفية التى يعنى فيها الشاعر بحرفية وأمانة النقل عن الواقع، وإلا لما استخدم كل هذه الاستعارات، ولكننى أعتقد أن هذه الدقة إنما جاءت نتيجة لمحاولة الشاعر إشراك المستمع فى هذه التجربة الفنية حتى لا يكون مجرد متلقٍ سلبى.

كانت العملية الإبداعية لديه مرتبطة بأطراف ثلاثة مهمة لا غنى لأحدها عن الآخرين، وأطرافها هى المبدع – القصيدة – المتلقى. فكما عنى هو كمبدع بإنتاجه الأدبى وعرف عنه اهتمامه بالصنعة الفنية، فلقد اهتم أيضًا بالمتلقى وبأن ينقل إليه ما يريد من خلال إحكام وربط وحدات القصيدة، ليشعر أن له دورًا فاعلًا فى تشكيل القصيدة.

وتتجلى رقة الحضارة ورهافتها فى تأثيرها على البيئة الشعرية ويتنوع ظهور هذا التأثير فى رقة الأسلوب والألفاظ، فتبدو فى الصور القائمة على الاستعارات مثل قول العباس بن الأحنف:

وإنى لأستهدى الرياح سلامكمْ	إذا أقبلت من نحوكم بهبوبِ
وأسألها حمل السلام إليكمُ	فإن هى يومًا بلغت فأجيبى[1]

إنها الرقة المتناهية فى المعنى واللفظ للتعبير فى موضوع الغزل فى وقت شاع فيه الغزل المكشوف أو الشاذ، وذلك لانتشار الجوارى والحانات إضافة إلى بروز ظاهرة الغزل بالغلمان الواردة من الحضارة الفارسية، ومع ذلك فقد ظل العباس فى أغلب شعره عالى الذوق سامى العاطفة عفيف الغزل، ولعل شعره مثل الجانب الآخر من الحياة فى البيئة العباسية، فمن غير المعقول أن يسيطر المجون والشذوذ على مجتمع يعد الإسلام أحد أبرز مرجعياته، فكما كان أبو العتاهية بزهده ممثلاً للجانب الدينى حتى وإن كان صاحب نظرة دينية ضيقة منغلقة لا ترى إلا الموت وسيلة للنصح، وربما كان ذلك رد فعل طبيعى منه إذ كان يواجه تيارًا قويًا من الفجور والعربدة.

وبالمثل كان غزل العباس العفيف يمثل نوعًا من الالتزام واحترام قيمة من قيم المجتمع هى العلاقة بين الرجل والمرأة، فى وقت أصبح فيه الغزل نوعًا من المتع

(١) الديوان ص٤٦.

الحسية القائمة على الفحش وإهدار أى معنى سامٍ لمعانى الحب بين الرجل والمرأة، يعد الغزل العذرى هنا إحدى مرجعيات العباس.

وللعباس من هذه الاستعارات الرقيقة نماذج أخرى كقوله:

رفعت علينا بعدما زرعت هواها فى الفؤاد
فالقلب مزرعة الهوى ونباته شوك القتاد

إن الشاعر الذى نشأ فى بغداد المطلة على النهر حيث الزراعة مرتبطة دائمًا بروافد الأنهار، فمن الطبعى أن تكون صورة الزراعة من الصور المختزنة لدى الشاعر لتخرج بعد ذلك لتوظف - واعتقد أنه توظيف متعمد - مكونة صورة الحبيبة التى تبذر حبها فى قلبه لينبت - بسبب هجرها - شوكًا.

إنها استعارة مصنوعة كسابقتها وهى أيضًا مصنوعة من خلال الصور المختزنة التى يراها الشاعر حوله فى مخيلته لتخرج بعد ذلك وقد اقترنت بوظيفة خاصة فى القصيدة:

ولى جفن جفاها النوم فاتصلت أعجاز دمع بأعناق الدم السرب

إن مشهد النوق وقد خرجت فى جماعات وقد ربطت بعضها ببعض رآه العباس فاختزنه، وعندما أراد أن يقدم صورة لحزنه على فراق محبوبته قال إنه يبكيها بدموع متلاحقة، وتتابع دموعه المشوبة بالدماء، وكأنها قد ارتبطت كترابط النوق أثناء خروجها للرعى. وإن كنا نلمح هنا تكلفا فى الاستعارة للتباعد المعنوى بين الصورتين.

ولعل هذه الاستعارات الرقيقة وانتشارها فى البيئة الشعرية هو ما حدا بدعبل الذى انخرط فى الهجاء مما أبعد شعره عن الإكثار من المجاز أو الاستعارات خاصة ما ارتبط منها بالطبيعة، إذ كان منشغلاً بتصويب سهام هجائه المقذع مباشرة من دون الحاجة لتنميق أو عمق الاستعارة. ولكن كان من الطبعى كما قلنا أن تفرض مثل هذه الصناعة المنتشرة نفسها لتظهر صورًا بهيجة

مزدانة بالمجازات، من هنا صنع دعبل قصيدة اشتهرت وأشاد بها معاصروه ولهذا قال دعبل أنا ابن قولي:

لا تعجبي يا سلم من رجلٍ ضحك المشيب برأسه فبكى[1]

إن مثل هذه الاستعارة كتبت للقصيدة شهرة واسعة، حتى أن الخليفة عندما سمعها طرب لها وسأل عن قائلها فعرف أنه دعبل، فأمر له بعشرة آلاف درهم وخلعة من ثيابه ومركب من مراكبه[2].

ومن الغريب أن يعلق الأصمعي على هذا البيت عندما استحسنه بعض المستمعين بقوله إنه مسروق من قول الحسين بن مطير*:

كل يوم بأقحوان جديد تضحك الأرض من بكاء السماء[3]

إن المعنى مختلف في البيتين وإن اشتركا في التضاد.

لقد استعار دعبل صفة الضحك للشيب بمعنى ظهوره وانتشاره، أما عند الحسين فقد استعار صفة الضحك للأرض وهو يعنى نمو الزرع وازدهاره فيها وكنى عن المطر بقوله «بكاء السماء»، ولعل تعليق الأصمعي على بيت دعبل مرجعه إلى أن أغلب معاني المتأخرين مأخوذة عمن سبقهم. لقد حقق المجاز في النماذج السابقة للصور تميزا وحضورًا قويًا في ذهن المستمع إذ استطاعت حيوية المجاز وقدرته على تجاوز المألوف «إزالة الرتابة عن الأشياء وكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود»[4].

---

(١) الأغاني ج١٦ ص٢٥.

(٢) معاهد التنصيص ج٢ ص٢٠٤.

* الحسين بن مطير: مولى بني أسد، كان جده عبدًا فأعتقه سيده، والحسين شاعر من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، كان كلامه يشبه مذاهب الأعراب وأهل البادية- راجع أخباره في الأغاني ج١٦ ص٢١.

(٣) الأغاني ج٢٠ ص١٤٠.

(٤) محمد حسن عبد الله (الدكتور)- الصورة والبناء الشعري ص ١٢٢.

نموذجان مجازيان متفردان :

أثناء البحث لرصد بعض الصور المجازية قابلنا نموذجين مجازيين طريفين، استخدم فيهما الحيوان كأحد مظاهر الطبيعة، وقد تبدّى فيهما أثر الحضارة القوى فظهرت فيهما سهولة الألفاظ من جهة ورفاهية التفكير- إن صح لنا التعبير- من جهة أخرى من أجل تشكيل مثل هذه الصور. ولعل تخصيص مكان لهذين النموذجين كان لما رأيناه فيهما من تفرد وخصوصية.

الأول: لبشّار؛ ولعله من أشهر ما نظم بشّار عندما روى لنا قصة حلمه بحماره الذى مات فأتاه فى المنام ليحدثه عن سبب موته، وقد جعل من هذا الحمار شخصًا صَبًّا أودى به العشق كما أودى بغيره من عشاق البشر، فأجرى بشار على لسان حماره هذا الشعر الطريف:

سيدى خذ بى أتانا	عند باب الأصبهانى
تيمتْنى ببنانٍ	وبدَلٍّ قد شجانى
تيمتنى يوم رحنا	بثناياها الحسان
وبغنجٍ ودلالٍ	سلَّ جسمى وبرانى
ولها خدٌّ أسيلٌ	مثل خد الشيفرانى
فلذا مِتُّ ولو عِشْـ	ـتُ إذًا طالَ هوانى[1]

يقدم بشّار صورة فريدة لحماره ومعشوقته «الأتان»، فالحمار وقد صور فى أسوأ حال وقد هزل وسل جسده، أما المحبوبة فقد استعار لها كل صفات المرأة الجميلة كجمال الخد والبنان والأسنان، بل وإمعانًا فى الطرافة فهو يمنحها صفات معنوية كالدلال.

---

(١) ديوان بشار ج٤ ص٢١٤.

والمثال الثانى: كان لأبى نواس؛ الذى احترف الصيد ونظم قصائد متعددة فى الطرد ثم حول إحدى أفكار الطرد إلى مجال الغزل، فقال:

لما بدا ثعلب الصدود لنا ... أرسلت كلب الوصال فى طلبه

جاء به والجليل يعتله ... منقلبًا رأسه على ذنبه[1]

يعد المثال السابق من أصدق الأمثلة على التفنن فى ضروب القول؛ فالكلب حيوان يضرب به المثل فى الوفاء، وعلى عكسه الثعلب فهو الغدر، ثم نقله أبو نواس إلى مجال الغزل فجعل الوصال وفاءً والصدود غدرًا، إنه ضرب من التمثيل وهو أحد نعوت الفصاحة والبلاغة كما قال ابن سنان[2]، إذ يراد معنى فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر، وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود، وأفضلية هذا الاستخدام ما يكون فيه من الإيجاز، كما أن تمثيل المعنى يوضحه ويخرجه إلى الحس والمشاهدة.

---

(١) الموشح؛ للمرزبانى ص٣٥٢.

(٢) سر الفصاحة ج١ ص ٢٣٢.

بين المجاز والتشبيه:

إذا كان النقاد القدماء قد «تضاربت آراؤهم»[1] حول التشبيه والمجاز كما سبق وذكرنا، فمنهم من قدم التشبيه على المجاز ومنهم من أقر بأن الاستعارة أبلغ من التصريح بالتشبيه. ولكن أحدًا منهم لم يذكر علام يدل نمو الاستعارة باعتبارها أحد أبرز عناصر المجاز مقابل تراجع التشبيهات، لكن الأمر بدا واضحًا لدى النقاد المحدثين الذين عزوا ذلك إلى النمو العقلى والحضارى[2]، وهذا أمر لاشك فيه إذ أنه كلما ابتعد الإنسان عن نقل الواقع بمباشرته ووضوحه إلى تجاوز هذه المباشرة، فإن ذلك يدل على تطور عقلى ونضوج فى التفكير.

والعصر العباسى كان بداية للانفتاح على الحضارات المتعددة وكان كالنهر كثير الروافد، لذا فمن المنطقى أن نلاحظ ارتفاعًا فى نسبة المجاز مقارنة بالتشبيه وقبل أن أعرض هذه المقارنة فإننى أشير إلى أن أغلب الدراسات الحديثة التى تحدثت عن غلبة الاستعارات (خاصة تلك البعيدة عن النزعة المادية المباشرة) ودلالتها على نمو عقلية أصحابها لارتباط التشبيه بالواقع وبأولية التصوير لدى الشعراء، أغلب هذه الدراسات اكتفت بترديد هذه المقولة، وبتقديم بعض النماذج المجازية المنتشرة فى الشعر العباسى، لكننا نعتقد أن هذه القضية تكتسب نوعًا من المصداقية بمحاولة إقامة مقارنات أو إحصائيات، كتلك التى أقامها الدكتور الرباعى كما يلى:

---

(١) راجع الإيضاح فى علوم البلاغة ج١ ص٢٠٢، ٢١٠.

(٢) راجع فى هذه القضية مثلاً: مقدمة للشعر العربى لأدونيس ص ٣٢، وكذلك الطبيعتان الحية والصامتة فى الشعر الجاهلى (بهيج مجيد القنطار) ص٧٥١، ٧٥٧، تاريخ الأدب العربى (الزيات) ص٢٧.

الشاعر	عدد الأبيات المدروسة	نسبة التشبيه إلى الاستعارة
امرؤ القيس	١٥٢	٢,٥ إلى ١
الفرزدق	١٨٩	١ إلى ١
مسلم بن الوليد	١٥٢	١ إلى ٣
أبو تمّام	١٥٩	١ إلى ٦

ولقد أقام الدكتور الرباعى هذه الإحصائية[1] لإثبات زيادة نسبة الاستعارة كلما تقدم المجتمع، فاستطاع من خلال رصد هذه النسبة المتزايدة أن يؤكد أن هذا أمر طبعى ما دامت العقول التى تبدع والأذواق التى تتلقى فى الشعر قد أصبحت تتدرج فى الرقى والتثقيف، فالتشبيه وسيلة البساطة بينما الاستعارة وسيلة البلوغ والنضج.

ونتفق مع د/ الرباعى فى الارتباط بين نمو المجتمع وزيادة الاستعارة رأس المجاز خاصة تلك التى تتحرر من ارتباطها المباشر بالواقع، أو كما أسلفنا التى تبتعد عن النزعة المادية الواقعية، وكما أن خلاصة هذه المقارنة تتفق بشكل ما مع نتيجة الإحصائية التى قمت بها متناولة ديوان أبى نواس*، والتى اشتملت على جميع أبيات الديوان ثم قسمناها تبعًا للمجاز والتشبيه لنجد ما يأتى:

---

(١) صابر الرباعى(الدكتور) – الصورة الفنية- فى النقد الشعرى ص١٠٨

* لقد كان اختيارى لأبى نواس قائمًا على كونه ممثلاً لشعراء الفترة من جهة بالإضافة إلى كونه من أكثر الشعراء الذين تأثروا ببيئتى الشعر القديمة والجديدة، كذلك لقد نظم أبو نواس وبغزارة فى كل الأغراض الشعرية مما يتيح التعددية والتنوع فى المعانى وبالتالى الصور. اعتمدنا فى الإحصائية على الديوان الذى حققه إسكندر آصاف لأنه مقسم حسب الأغراض، الأمر الذى سهل معرفة كل الأغراض التى نظم فيها بشكل دقيق.

نسبة المجاز إلى التشبيه كانت ٩ , ١: ١، أى أن نسبة المجاز تزيد بما يقارب الضعف عن التشبيه، كان منها ٦ , ١ استعارة، وإن كان هناك اختلاف فى نسبة إحصائيتنا عما توصل إليه الدكتور الرباعى، إذ وصلت النسبة عند مسلم بن الوليد – معاصر أبى نواس- بين الاستعارة والتشبيه ٣: ١ فقد يعود هذا الاختلاف إلى التباين الكبير فى حجم الأبيات المدروسة؛ إذ تضمن ديوان أبى نواس ٦٩٤٢ بيتًا. بينما قامت الدراسة السابقة على ١٥٢ بيتًا من ديوان مسلم.

ولنا تعقيب على إحصائية الدكتور الرباعى؛ إذ لم يذكر على أى أساس كان اختياره لهذه المجموعة من الأبيات موضع الدراسة بحيث أتت نتائجها بهذا الاطراد الواضح، هذا بالإضافة إلى اختياره لمسلم ثم أبى تمام وهما من أشهر من عرف بالتأنق، بل التكلف والصنعة لذا فإن الأمر قد يبدو طبعيًّا أن ترتفع لديهم نسبة الاستعارة بهذا الوضوح.

بقيت نقطة أخيرة فى دراسة الاستعارة ونموها فى ظل التطور الحضارى إذ نرى أنه كما يرجع نموها إلى النضج العقلى فإنه يعود أيضًا إلى التعقيد الذى شمل كل مظاهر الحياة، فلم تعد تلك الحياة بسيطة كما كانت من قبل، وهذا التعقيد فى المجتمع الذى أصبحت له مظاهر خاصة تسيطر عليه قد انسحب إلى حياة الناس، والشعراء هم طبقة من هذا المجتمع وهم المعبرون عن الناس وعن المجتمع لذا فقد تجرى على ألسنتهم مثل هذه الاستعارات – غير المباشرة – «بفطرتهم دون إعمال معرفة نظرية ولا وعى تحليلى لطرق استعمالها»[(1)] ، وإن هذه الاستعارات كلما كانت قريبة الشبه مع ما فرضه الواقع من أفكار بدت غريبة جديدة فهى فى هذه الحال غير متكلفة ولا مصنوعة.

---

(١) محمد مندور (الدكتور)– النقد المنهجى عند العرب ص٥١.

المبحث الثالث

الصورة الوصفية (المرسومة بالكلمات)

إذا كانت الصورة تقوم بشكل أساسى على التشبيه أو المجاز فإن ذلك لا يعنى أن العبارات المباشرة أو خفيفة الاستعمال لا تستطيع أن تقدم صورًا بديعة، بل إن الواقع يؤكد أن بعضًا من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام الشعراء عبارات حقيقية لا مجاز فيها، «فالتعبير المناسب إذا كان مناسبا كان جميلا، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالى الصورة»[1] وكما قام الشعر منذ نشأته على الصور التشبيهية أو المجازية فقد زخر أيضا بالصور المبنية على العبارات الحقيقية، من أمثلة ذلك قول عنترة:

والخيل تقتحم الخبار عوابسًا	من بين شيظمة وأجرد شيظم[2]

لقد قدم عنترة صورة للخيل فى الحرب وهى تقتحم ساحة الحرب سائرة على الأرض اللينة التى تسوخ فيها قوائمها بشدة وصعوبة وقد عبست وجوهها لما نالها من الإعياء على الرغم من أنها خيول طويلة قوية.

كذلك رسم لبيد فى معلقته صورة مفعمة بالحركة بقوله:

فمضى وقدمها وكانت عادة	منه إذا هى عردت إقدامها
فتوسطا عرض السرى وصدعا	مسجورة متجاوزا قلامها
محفوفة وسط اليراع يظلها	منه مُصَرَّع غابة وقيامها[3]

---

(١) عبد الفتاح صالح (الدكتور) الصورة فى شعر بشار بن برد ص٥٨.

(٢) شرح المعلقات السبع – الزوزنى – معلقة عنترة ص٣٥٣. الخبار: الأرض اللينة، الشيظم: الطويل من الخيل.

(٣) المرجع السابق – معلقة لبيد ص٢٦٥. التعريد: التأخر، العرض: الناحية، السرى: النهر الصغير، التصديع: التشقيق، السجر: الماء، القلام: ضرب من النبات، اليراع: القصب، الغابة: الأكمة.

إنها صورة طريفة لحمار وحشى وأتان، وكان من عادة العير أن يقدم الأتان فى السير خوفًا عليها حتى يصلا إلى نهر صغير نبتت حوله نباتات كثيفة فعبرا هذه الأكمة وجاوزا هذا النبات وتوسطا العين أو النهر الصغير.

ويستطيع أى شاعر مجيد أن يقدم صورًا رائعة مرسومة بإتقان ودقة، بل إننا نذهب إلى أن الشاعر الذى يستطيع أن يقدم الصورة عن طريق العبارات الحقيقية يمتلك قدرة تصويرية عالية؛ إذ استطاع أن يعتمد على الطبيعة ببساطتها وتلقائيتها لنقل صورته وقد شحنها بتجربته أو انفعاله الخاص إزاء ذلك المشهد أو الفكرة التى صاغ من أجلها صورته.

كذلك فإن استخدام العبارات الحقيقية لنقل الصور يدل على تمكن الشاعر من مفردات اللغة وتطويعها ببعدها الحقيقى لبناء الصورة، بل لعل الشاعر العباسى مع ما لحناه فى بيئته الشعرية من محاولات التجديد الشعرى المتأثر بتغير بيئة الشعر يستطيع أن يقدم أساليب متعددة لتشكيل الصورة الفنية فقد يلجأ، الشاعر فى رسم صورته الوصفية عن طريق الحكى أو الرمز أو الحلم كما فى حكاية العباس بن الأحنف لحلم رآه – حقيقة أو ادعاء – فقال:

يا صاحبىَّ إلى رؤياى فاستمعا	إنى رأيت لدى ضوء التباشير
كأن فوزًا تعاطينى على فرس	إكليل ريحان فغو كالدنانير
الحمد لله هذا إنها جعلت	فى راحتى أمرها يا حسن تعبيرى[1]

لقد كشف العبَّاس فى حلمه هذا عن خفايا نفسه، ولعل التفسير الذى فك به ما قدمه من رمز فى حلمه فى قوله «إكليل ريحان» وهو أن المحبوبة سوف تخضع له، هذا التفسير الذى ارتضاه العباس لحلمه يوضح غرضه مباشرة، ولعل هذه المباشرة وسطحية الأمنية هو ما انعكس على الصورة، فلم تكن صورة متحركة

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ١٧٩، فغو: زهر الحناء الأبيض.

بل جاءت على هيئة مشهد شبه ثابت، وإن كان قد سلط عليه ضوءًا رقيقًا ظهر بسبب استخدامه كلمة «فغو كالدنانير» فالريحان كان رقيقًا تفتحت زهوره البيضاء الصغيرة المشرقة، وما أشبه هذه الإضاءة الناعمة بالمشاهد السينمائية عندما تحاول أن تقدم فى أحد الأعمال الدرامية مشهد حلم فتعمد إلى تغليف المشهد بغلالة من نور وكأنها تحاول عمل فاصل بين عالمى الحلم والواقع.

كذلك تلعب ذاكرة الشاعر أو مخيلته – سواء بقصد ووعى أم بدونهما – على تشكيل صورته، كما يسهم فى تكوين الصورة أيضا عناصر الحس كالبصر وما يتعلق به من ألوان، أو عناصر السمع واللمس، أو قد تأتى عن طريق الصور القصصية المعتمدة على الحوار أو السرد، ومن هذه المشاهد السردية يتحدث بشار عن أحد مظاهر الطبيعة وهو الطلل ويقدم فيه جانبين للطلل: الجانب المعروف فى الشعر الذى يبكى فيه الشاعر أصحاب الطلل الذين رحلوا عنه وما حل بالمكان بعد هجرته، أما الجانب الثانى فهو جانب مشرق لهذا الطلل، فيقول:

يا دار بين الفرع والجناب	عفا عليها عقب الأعقاب
قد ذهبت والعيش للذهاب	لما عرفناها على الخراب
ناديت هل أسمع من جواب	وما بدار الحى من كراب
إلا مطايا المرجل الصخاب	وملعب الأحباب والأحباب
فى سامر صاب إلى التصابى	كانت بها سلمى مع الرباب
وقد أراهن على المثاب	يلهون فى مستأسد عجاب[1]

لقد استعان الشاعر فى صورته السردية بالذاكرة فهذا الطلل الذى تحول إلى خراب لا يرى فى أنحائه أى شخص فلم يتبق إلا بعض آثار من سكنوه كالأثافى

(١) ديوان بشار ج١ ص١٤١. عقب: تعاقب الليل والنهار، كراب: أحد، السامر: مجلس السمر، صاب: مائل. أى مال وحن، المثاب: المسكن. مستأسد: النبت الذى طال والتف.

التى كان يرفع عليها المرجل، وقد أضفى عليه صفة «الصُّخَّاب» بما فى الكلمة من إيحاءات الحياة، واستخدام صيغة المبالغة أيضًا لعب دورًا فى تزويد المخيلة بالحيوية التى كانت تعم المكان، والتى استطاع انطلاقًا منها أن ينتقل بذاكرته من الصورة الموحشة للطلل وخوائه إلى ذكرياته الجميلة فى ذلك المكان بما كان فيه من أماكن للعب الأحبة وجلوسهم للسمر، بل إن الذكرى تتحول إلى مشهد مجسم عندما يراهن عند مساكنهن يمرحن وسط النباتات النضرة.

ومما لا شك فيه أن مثل هذه الذكريات التى استدعاها الشاعر من شأنها جلب الشجن أكثر من مجرد البكاء على الطلل البالى.

ويلتقط أبو العتاهية صورة سريعة لمفازة واسعة قطعها بناقته القوية فيقول:

ومهمهٍ قد قطعت طامسة — قفر على الهول والمحاماة

بحُرَّةٍ جسرةٍ عذافرة — خوصاء عيرانة علنداة[1]

لقد كانت ناقة أبى العتاهية مركز الصورة وأكثر عناصرها ظهورًا، إذ كانت عناية أبى العتاهية بوصف الصحراء واتساعها وهولها وشدة حرارتها إنما لتبرز من خلالها صورة ناقته القوية التى تستطيع أن تتحمل كل هذا لتصبح فعلاً هى بطلة المشهد إن صح لنا التعبير، لذا فقد جعل البيت الثانى عبارة عن حشد وتكثيف لوصف الناقة. وتختلف صورة الصحراء عند دعبل باختلاف ما ارتكز فى بؤرة لقطته، فلقد سرد دعبل أيضًا فى مشهد سريع رحلة فى صحراء مخيفة واسعة أتعب فيها ناقته، وشعر فيها بالرعب عندما سمع صوت الجن فقال:

ودوية أنضيت فيها مطيتى — وجيفًا وطرفى بالسماء موكل

---

(١) الأغانى ج٤ ص٦٢. مهمه: المفازة البعيدة، طامسة: بعيدة لا تبين من بعد، المحاماة: شدة حرها، حرة: كريمة، جسرة: العظيم من الإبل، عذافرة: الناقة الشديدة الأمينة الظهر، خوصاء: المرتفعة، عيرانة: سريعة نشيطة، علنداة: البعير الضخم الشديد.

سمعت بها للجن فى كل ساعة عزيفًا كأن القلب منه مخبل[1]

إن اهتمام دعبل هنا كان اهتمامًا بحالته النفسية فى هذه الصحراء التى شعر فيها بالفزع.

ويشترك العباس بن الأحنف مع دعبل أيضًا فى تقديم الصورة الوصفية التى تبرز جانبًا نفسيًا أو اجتماعيًا كقوله:

حتى الكلاب إذا رأت ذا ثروة خضعت لديه وحركت أذنابها
وإذا رأت يومًا فقيرًا عابرًا نبحت عليه وكشَّرت أنيابها[2]

وضع العباس أمام المستمع صورتين تعكسان حالة الكلاب حيال الغنى والفقير، ونرى فى الصورة الأولى الكلاب هادئة خاضعة تحرك أذيالها سعيدة وادعة، وعلى النقيض عندما ترى فقيرًا فتهر عليه وتبدو شرسة عدوانية السلوك، وإذا كانت الصورة المجسدة أمامنا للكلاب فإن الصورة أعمق من ذلك ببعدها النفسى، إذ أن استخدام الكلب كحيوان قد يكون ذا دلالة مغايرة للمعنى المباشر لهذا المعنى الحيوانى، إذ يصلح أيضا أن يكون هنا رمزًا لأى إنسان – تابع – يرفع قدر الغنى مقابل إهدار حق الفقير.

وطبيعى أن يظل هذا الحيوان الذى رافق العربى فى بيئته يشغل حيِّزًا فى صوره، فيرسم له الشاعر صورًا تختلف حسب التوظيف، فمسلم يتوقف بعدسته أمام الكلب لينقل إحدى الخبرات الحياتية ويصور من خلاله شريحة من شرائح المجتمع، فيقول:

فالكلب إن جاع لم يعدمك بصبصةً وإن ينَلْ شبعة ينبح على الأثر[3]

---

(١) ديوان دعبل ص ٢١٥، الدو: الصحراء لا نبات فيها، وجيف: ضرب سريع من سير الإبل، العزيف: صوت الجن.
(٢) ديوان العباس ص ١١٢.
(٣) ديوان مسلم ص٣٢١. بصبصة: تحريك ذنبه.

ويأخذ الكلب عند أبى نواس اتجاهًا آخر إذ يرسم له صورًا رائعة، فهو غالبًا رفيقه فى رحلات الصيد، لذا فهو يفخر بذلك الصديق ويسبغ عليه صفات كثيرة تؤكد على قوته وأصالته كقوله:

أنعت كلبًا مرهفًا خميصا ... ذا شية ما عدمت وبيصا[1]

وقوله:

أعددت كلبا للطراد سلطا ... مقلدًا قلائدًا ومقطنا

فهو النجيب والحسيب رهطا ... ترى له خطين خطًا خطًا

وملطًا سهلاً ولحيًا سبطا ... ذاك ومتنين إذا تمطى[2]

أو قوله:

أنعت كلبًا ليس بالمسبوق ... مطهّما يجرى على العروق

جاءت به الأملاك من سلوق ... كأنه فى المقود الممشوق

إذا عدا عدوة لا معوق ... يلعب بين السهل والخروق[3]

لقد أضفى على كلبه صفات تبرز لنا ملامحه، وكل صورة من صوره فى طردياته تشعرنا وكأننا نسير وسط معرض فنى لكلاب الصيد، فهو إن كان فى الصورة الأولى يرسم صورة ثابتة لكلب الصيد حيث أنه كلب ضامر له علامة مميزة ولمعان فى جسده، وكذلك كانت الصورة الثانية ثابتة، وإن كان فيها إضافة لمجموعة من الصفات التى تزيد من جزئيات أو وحدات الصورة فكلبه – رفيقه–

---

(١) ديوان أبى نواس ج٢ ص ٧٤. المرهف: الضامر، الخميص: الجائع. الشية: العلامة، الوبيص: اللمعان.

(٢) نفسه ص٩٣. سلطا: شديدًا، مقطًا: حبلاً، الملط: الجنب، اللحيين: جانبا الفم، سبطًا: أملس، والمقصود هنا المتدلى.

(٣) نفسه ص١٩. المطهم: النحيل تام الخلق، العروق: أصل الجبل، سلوق: بلد فى اليمن شُهر بكلابه. الممشوق: النحيل، الخروق: الأراضى الواسعة.

شديد قوى قد وضع له قلادة تميزه فهو كلب ذكى ذو أصل وحسب، ومن صفاته التى تضاف للصورة وجود خطين على جسمه، فجنبه ناعم وكذلك لحياه منبسطان متدليان وهو من قوة العضلات بحيث يبدو فى حالة تمطيه وكأن له متنين.

ولئن تميزت الصورة الثالثة بالحركة عندما رصد أبو نواس سرعة كلبه وارتياده للأماكن الصعبة، فإن الصور الثلاث تتصل بمعالم رئيسية تشدها إلى منظومة واحدة؛ إذ أن مبدعها واحد فأبو نواس من خلال استقراء ديوانه نجده شديد الحرص والفخر برفاقه سواء فى عالم الإنسان - رفاقه أو عصابته فى الخمر والعربدة - أو فى عالم الحيوان حيث الطرد سواء أكان كلبًا أم طائرًا.

كذلك نلاحظ أن الطرد عادة عربية ارتبط ببيئة الشاعر مع اختلاف وظيفتها فإن كانت قديمًا تشكل ضرورة - لتوفير الغذاء - فقد تحول إلى رياضة ومتعة فى البيئة الجديدة، ولكن أثر ارتباط الطرد بالبيئة الأولى للشعر ظل واضحًا على الأسلوب والألفاظ حيث الصعوبة والوحشية.

وإذا كان الكلب رفيق أبى نواس فى رحلات صيده ورحلات الصيد تحولت إلى متعة أتاحتها الحضارة العباسية، فإن الأمر يبدو أكثر وضوحًا فى ممارسة رياضة تعبر بشكل أوضح عن الرفاهية والترف فى هذه البيئة، ولكن الرفيق فيها من الحيوانات هو الفرس، هذه الرياضة هى رياضة الكرة والصولجان قدم فيها العباس بن الأحنف وصفًا للكيفية التى تجرى عليها المباراة، ولكن ما يعنينا هنا هو الاعتماد على أحد عناصر الطبيعة فى تقديم الصورة، فالعباس يقدم صورة للخيول وكيف استعان بها فى هذه الرياضة فيقول:

ركبنا وفتيان صدق ثبينا ... طخاريَّةٌ قُرّحا يغتلينا

علينا من الصين قَسِّيَّةٌ ... علونا بها واللبود المثونا

خرجنا شبابا ذوى نجدة ... لنلهو عليها بضرب الكُرينا

فسارت بنا ركضًا بالفلا عجالاً لحثتها معجلينا
فهن ينازعننا شُزَّبًا ونحن نعطّفها كيف شينا[1]

لقد عنى العباس كما عنى أبو نواس بوصف الرفقاء، فإذا كان أبو نواس قد اهتم بالكلب باعتباره الأساس فى عملية الصيد ولم يبرز إلى جواره أى شخص آخر، فقد وزع العباس الاهتمام فى صورته بين الرفقاء وبين الخيول.

ومن اللافت أن وصف الخيول بالرشاقة والقوة والسرعة والانقياد لقائدها قد أخذ بُعدًا دلاليًا جديدًا أوضحته كلمة «النلهو عليها»، فإذا كانت كل الصفات التى أثبتها الشاعر للحصان قديمًا تعنى الفخر بهذا الحصان الذى يدل على قوته فى مجال الحرب، فقد تحولت الصفات لما يلائم البيئة الجديدة التى أتاحت مناخًا من الترف واستطاعت من خلال هذا المناخ التغيير فى بعض ثوابت البيئة الأولى.

لقد رسم شعراؤنا بكلماتهم ذات العبارات الحقيقية صورًا كثيرة، إلا أنها لم ترقَ فى نسبتها إلى ذلك الانتشار للصور البلاغية، ولعل هذا مرجعه إلى البيئة الجديدة للشعراء التى شاع فيها الزخرف والتزيين وظهر فيها أثر الصنعة والتكلف، مما سرى بطبيعة الحال إلى الشعر فطغت الصور البلاغية على الصور الوصفية.

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص٣٣٨. ثبين: العصبة من الفرسان، طخارية: صفة للمطايا النشيطة العتيقة، القرح: القارح من الخيل الذى شق نابه، يغتلينا: أى أسرعت، القسية: ثياب من الكتان مخلوط بحرير، اللبد: ما يوضع تحت السرج على ظهر الحصان، المتون: ظهور الخيل، الكرين: مفردها كرة، شزب: المضمر من الخيل.

المبحث الرابع

القصيدة صورة

الصورة لا تعيش مفردة؛ إذ لا قيمة لها إذا لم تحظ بإطار يوضحها ويبرزها فما يمنحها الحياة هو وجودها فى عمل فنى، أو اقترانها مع غيرها من الصور داخل سياق تحيا فيه وتشارك فى بنائه. وقد تتضافر كل أنماط الصورة التى سبق أن تناولناها لتجعل من القصيدة* ككل صورة متكاملة الأجزاء لتعبر عن مشهد واحد أو عدة مشاهد تكون معًا صورة متعددة الأجزاء.

وترتبط تعددية أجزاء الصورة بحسب الشكل الذى اختاره الشاعر ليقدم من خلاله هذه الصورة، فقد تكون نتفة مثل قول بشّار:

طرقتنى صبا فحركت البا ... ب هُدُوا فارْتَعْت منه ارتيابا
فكأنى سمعت حس حبيب ... نقر الباب نقرة ثم غابا[1]

وبالرغم من أن الصورة السابقة لم تمثل قصيدة، لكن كان هدف الشاعر من نظمه أن يضع كيانًا خاصًّا مستقلاً لعرض صورته، إن مثل هذه الصورة التى تظهر كومضة سريعة يعبر بها الشاعر عن انفعال جاش فى نفسه فخرجت هذه اللقطة، وسجل مسلم بن الوليد لقطة سريعة أيضًا رسم صورة سريعة لمحبوبته:

وبدر دجى يمشى به غصن رطب ... دنا نوره لكن تناوله صعب
إذا ما بدا أغرى به كل ناظر ... كأن قلوب الناس فى حبه قلب[2]

---

* لا نعنى بالقصيدة ما زاد عن سبعة أبيات فقط بل سينضم إليها النتفة والمقطوعة.

(١) أبو هلال العسكرى - ديوان المعانى - دار الجيل - بيروت - لبنان - ج٢ ص٤٧ (د.ت).

(٢) ديوان مسلم ص٣٠٤.

كذلك يرسم أبو نواس صورة لجمال المحبوبة ورقتها:

لها قسمة من خوط بان ومن نقا	ومن رشأ البيداء جيد ومذرف
يكاد خيال الطرف يخدش وجهها	إذا برزت من خِدرها حين تطرف[1]

تتواشج التشبيهات مع الاستعارات فى الصور السابقة، وتأتى على رأس الصور صورة بشار التى تعد من أسبق الصور فى ذلك المعنى كما ذكر أبو هلال العسكرى، لقد استغل بشار إحدى الظواهر الحياتية المعتادة ولكنه بذكاء الفنان رصدها ووظفها لرسم صورته، ونعتقد أن نجاح وبشار أسبقيته فى رسم تلك الصورة يرجع إلى رهافة السمع؛ فالصورة السمعية لدى بشار تكون صورة دقيقة واضحة لا تشويش عليها بسبب انعدام التداخل بين مجالى الرؤية والسمع، وعلى ما فى صورة بشار من طرافة تأتى صورتا مسلم وأبى نواس لتنقل صورة معتادة فى وصف المرأة منذ بدايات الشعر الجاهلى الذى وصف فيه الشاعر المرأة بالبدر إشراقًا أو بالرشأ رشاقة وجيدًا وعينًا.

ولعل قصر النتفة لا يتيح مجالاً لرسم صورة مفصلة، لذا فإن الأمر يتحقق بشكل أوضح فى الشكلين الآخرين: المقطوعة والقصيدة.

فمن أمثلة المقطوعة قول بشّار:

ومعذل هجر اللئام حديثه	متعالم بفتوة ومزاح
نازعته الريحان فى نفس الضحى	وسماع عاملة اليدين رداح
وزجاجة للشرب فيها مقنع	قرنت بأزهر كالغزال مباح
ورضاب ذى أشر أغرّ كأنما	غبقت مشاربه من التفاح

---

(١) ديوان أبى نواس – ت. آصاف – ص٣٧٣.

خـود إذا جـنـح الظـلام فإنهـا تكـفى المـؤانس فقدة المصباح[1]

صورة من الصور التى أصبحت معتادة فى البيئة الشعرية الجديدة، إنها صورة لمجلس الخمر بداية من النديم وما اعتيد من وصفه بصفات حميدة، ثم الانتقال إلى وصف للخمر ورائحته وزجاجته، ثم تطرق إلى وصـف مغنيـة كانـت فـى هـذا المجلس، لقد قدم بشار للمتلقى صورة كاملة لمجلس خمر، لكن أبا نواس يعـد مـن أبرع الشعراء فى هذا المجال؛ ففى إحدى قصائد أبى نواس يرسم صـورة لمجلـس خمر ظل يتعاطى فيه الخمر مع ندمائه مدة أسبوع فقال واصفًا[2]:

يا طيبنا بقصور القفص مشرقة فيهـا الدسـاكـر والأنهار تطرد

لما أخذنا بـها الصهباء صـافيـة كأنـها النار وسـط الكأس تتقد

جاءتك مـن بيت خمار بطينتها صفراء مثل شعاع الشمـس ترتعـد

فقام كالغصن قد شدت مناطقه ظبـى يكاد من التهييـف ينعقـد

فسلها من فم الإبريق فانبعثت مثل اللسان جرى واستمسك الـجسد

فلم نزل فى صباح السبت نأخذها والليـل يجمعنا حتى بدا الأحد

ثـم ابتدأنا الطلا باللهو من أمم فى نعمة غاب عنها الضيق والنكد

حتى بدت غرة الاثنين واضحة والسعد معترض والطالع الأسد

وفـى الـثلاثـاء أعـملنا مطيتهـا صـرفًا وما قـرعتها بالمـزاج يـد

والأربعاء كـسرنا حـد سورتهـا بالمـاء يضحك فى تيجانها الزبد

ثـم الخميـس وصلناه بليلتـه قـصفًا، وتـم لنا بالـجمعـة العـدد

---

(١) ديوان بشار، ج٢ ص١١٦. المعذل: هو من يلام لإفراط جوده، ووصـف النـديم بـالجود معروف فى الشعر العربى. متعالم: معلوم، عاملة اليدين: أى المغنية التى تـستعمل يـديها فـى بعض آلات الغناء، الرداح: المرأة التامة الخلق، أزهـر: أى إبريـق أبـيض، سـلس: صـفة لأزهر ومعناه اللين والصفاء، الأشر: من صفات الحسن فى الثغر، الخود: الشابة.

(٢) ديوان أبى نواس ـ ت. حاوى، ج١، ص٣٠١.

يا حسننا وبحار القصف تغمرنا	فى لجة الليل، والأوتار تغترد
فى مجلس حوله الأشجار محدقة	وفى جوانبه الأنهار تطرد
لا تستخف بساقينا لعزته	ولا يرد عليه حكمه أحد
عند الأمير أبى عيسى الذى كملت	أخلاقه فهى كالأوراق تتقد

على مدار خمسة عشر بيتًا قدم فيها الشاعر وصفًا للبلدة التى نزلوا إليها، ثم بدأ بوصف الخمر الصافية التى جاءتهم من بيت الخمار مختومة بخاتمها، كذلك لم ينس وصف الغلام الساقى مع التغزل فى بعض محاسنه وهى عادة واردة من حضارة الفرس، ونلاحظ فى المجموعة الأولى من الأبيات الاعتماد على التشبيه بشكل أساسى، وكأن التشبيه لديه قرين التأسيس أو المدخل إلى الموضوع (فالصهباء كالبدر أو الشمس، والساقى كالغصن)، ولكن عندما بدأت الأحداث متسارعة وبدأ العمل الفعلى بتناول الخمر، لجأ إلى الاستعارة فخرج من ضيق التشبيه إلى رحابة فى الاستعارة وما تستطيع أن تقدمه من تعميق للصورة وإكسابها ملامح خاصة تحمل انفعال الشاعر: (أعملنا مطيتها، فالزبد يضحك، بحار القصف واللهو تغمر الشاربين، والأوتار تغرد) وبالطبع تكاملت أجزاء الصورة من خلال الصور الوصفية المنتشرة وسط المجاز، فمدينة القفص تكثر بها أماكن اللهو وتنتشر بها الأنهار كذلك كانت صورة رسم البستان الذى أحاطت به الأشجار صورة وصفية، ومما يجدر ذكره أن الصورة اتسمت بالسهولة والوضوح. ولا نغفل المقطع الأخير الذى أظهر فيه الشاعر شدة اغتباطه بذلك الحدث الجميل، وكأنه فى ذلك المقطع يعيش حلمًا من أحلام اليقظة يسترجع فيه بسرعة ما نعم به من خمر وساقٍ وطبيعة.

وليست الخمر ومجلسها هو الغرض الوحيد الذى استطاع أن يحتل قصائد بأكملها، لكنه كان من أكثر الأغراض مجيئًا كصورة فى قصيدة متكاملة. وذلك كقول دعبل فى صورة أوحاها مشهد المصلوبين من الزطّ:

لم أر صفًا مثل صف الزطّ
تسعين منهم صُلبوا فى خط
كأنما غمستهم فى نفط
من كل عالٍ جذعه المشتطّ
أخو نعاس جد فى التمطّى
قد خامر النوم ولم يغط[1]

وتُعد طرديات أبى نواس هى أكثر القصائد التى تعبر عن مشهد متكامل استغرق القصيدة كلها، ومن هذه الطرديات قوله وقد خرج مع كلبه:

قد أغتدى والصبح مشهور	قد طلعت فيه التباشيرُ
بمخطف الأيلل فى خطمه	طول، وفى شدقيه تأخير
عملس العجز، بعيد الخطى	مسلجم المتنين محضير
حتى ذعرنا كنسًا لم يصبْ	بها من الأحداث مقدور
اقترنت من خشية للردى	عفرها فى النقع زنبور
كأنه سهم إلى غاية	أو كوكب فى الأفق محدور
فخان منها قرهب عفرت	من بعده عنز ويعفور
حتى إذا والى لنا أربعًا	واثنين، والمجهود موفور

(١) ديوان دعبل ص١٧٩- الزط من سودان السند (الغجر) كانوا من جند الفرس، غلبوا على البطائح بين واسط والبصرة، ونهبوا الفلات، وقطعوا خطوط الاتصال بين بغداد والبصرة، وظهروا منذ أوائل عهد المأمون. ولقد سبق الأخطل فى وصف المصلوب حين صوره قائلاً:

كأنه عاشق قد مد صفحته	يوم الفراق إلى توديع مرتحلِ
أو قائمٌ من نعاس فيه لوثته	مواصلٌ لتمطيه من الكسلِ

رحنـا بــه ننضــح أعطـافــه وهـو بـما أولاه مشكـــور

رحنـا به فى تربـة، إذ أتـت ومثله للـجهـد مـذخـور[1]

لقد حدد الشاعر للمستمع بدقة وقت خروجه فى أول الصباح وبعدها بـدأ بتقديم صورة وصفية رائعة لكلبه، لم يعمد فيها إلى التشبيه سوى مرة ينطلق منها إلى صورة الرحلة التى بدأت بصيد ظبى بعد إفزاعه ثم ثور وعنز، مفتخرًا بقـوة كلبه وسرعته التى لم تفتر بالرغم من تعدد مرات اقتحامه، ويلفتنا أن أبا نـواس استخدم ضمير المتكلم «أغتدى» وكأنه خرج منفردًا مع كلبه للصيد، إلا أنه يرفع اللثام ليكشف عن طريق ضمير الجمع فى «ذعرنا- رحنا» أنه كـان فـى مجموعـة من الأصحاب، ولعله فى تهميشه لمن كان معه أمر متعمد ليصبح وكلبه فى بؤرة الحدث فيحقق نوعًا من الفروسية التى يفخر بها العـرب، واسـتخدام «قـد» مـع الفعل المضارع «أغتدى» تفيد التقليل، ولكن التقليـل هنـا لا يعنـى قلـة إمكانيـة الحدث، ولكنها تعبر عـن كثـرة خروجـه للـصيد مـرة بكلـب ومـرة بغـيره مـن حيوانات الصيد الأخرى كالباز أو اليؤيؤ، و«قد أغتدى» تعطى الـسامع انطباعـا يعنى أن الشاعر سيقدم واحدة من كثير من رحلاته وهنا يـبرز معنـى القلـة فـى ارتباط «قد» بالفعل المضارع. فعبر عنها الشاعر مذ كـان فـى بيتـه الأولى، فـأبو نواس فى ذلك يقتفى أثر الشاعر العربى القديم فى قوله:

وقد أغتدى والطيرُ فى وكناتها بـمنجردٍ قيـد الأوابــدِ هيكــلِ

كذلك نلحظ اعتماد الشاعر على الأفعال بقدر كبير (أغتدى بمخطف الأيلل، الصبح طلعت فيه التباشير، ذعرنا، اقترنت من خشنة الردى،عفرها زنبور، حان قرهب، والى لنا أربعًا، رحنا ننضح أعطافه)، هذا الاتكاء على الأفعال يدل على

(١) ديوان أبى نواس- ت. إيليا حاوى ج١ ص٥٦٦. الأيلل: جمع اليلل: الأسنان العليا فيها قصر وانعطاف، الحطم: الأنف، العملس: القوى على السير، السلجم: الطويل المتمادى، المحضير: السريع العدو، الكنس: بيت الظبى، اقترنت: اجتمعت، عفرها: مرغها فى التراب، النقع: غبار الصدام، زنبور: اسم كلب، القرهب: الثور المسن، اليعفور: الظبى بلون التراب.

حضور تلك المشاهد فى ذهنه رغم انتهاء الحدث. إن هذا الوصف الشعرى بالعبارات الحقيقية خرج وقد جسَّم «وقع كل الموصوفات فى نفس الشاعر وتفاعلها مع وجدانه»[1].

وفى طرديَّات أبى نواس العديد من هذه اللوحات الكاملة التى أحاطها بكل ما يمكن المستمع من المشاهدة، ونعتقد أن هذه القيمة التفاعلية بين المبدع والمتلقى يكون فيها نوع من الوعى الإبداعى لدى الشاعر، ومما يقوى وجهة نظرنا هذه تلك الدقة وذلك الحرص من قبل الشاعر على تحديد الوقت والمكان، ورصد الحدث بتفصيلاته، وليس مجرد نقل الانفعال إزاء التجربة.

وخلاصة القول فى القصيدة الصورة أننا من خلال استقراء دواوين بعض من شعراء هذه الفترة لاحظنا أنه كما كان العرف السائد منذ بدايات الشعر هو تقسيم القصيدة إلى مجموعة من الصور تتوزع على الأغراض المتعددة داخل القصيدة، فقد ظل هذا التقليد الفنى مسيطرًا إلى حد كبير على الشعر بصفة عامة حتى على الشعر العبَّاسى فى الفترة موضع البحث، إلا أن هناك بعض القصائد غير الطويلة استطاع فيها الشعراء - بفضل البيئة الجديدة للشعر - أن يجعلوها كلها صورة أو تنصب على موضوع واحد، وهذه هى بذور الانتقال من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة إلى القصيدة ذات الموضوع الواحد.

*****

---

(١) محمد على هدية (الدكتور)- الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق- المطبعة الفنية - القاهرة - ط١، ١٩٨٤ ص٣٣.



الفصل الخامس

مصادر التصوير الفنى
«عند هذه الطائفة من الشعراء»



المصادر هى المنابع والأصول وللتصوير الفنى مصادر فلكل شاعر مصادره المتنوعة التى يأخذ عنها صوره الفنية، إذًا فمصادر الصورة هى كل ما يمكن أن يعتمد الشعراء عليها فى إبداعاتهم فى تكوين الصور، ولذا فإن إبداع الصورة يتأثر تبعًا لتأثره بمصدر دون غيره، أو حضوره أكثر من غيره فى هذا الموقف أو ذاك، كما أن «لكل شاعر بشكل عام طابعه الخاص الذى يتلاءم مع مصادره وكل يصدر فى شعره عما رآه وعلمه وتربى عليه، متأثرًا فى ذلك باستعداداته الفكرية والفطرية»[1]، وكما ذكرنا سابقًا أن العصر العباسى كان تجميعا للكثير من المصادر المختلفة التى تؤثر بلا شك فى الشعراء.

ومن مصادر التصوير الفنى :

المبحث الأول
التراث الدينى

ونعنى بها كل ما يمت للدين بصلة سواء أكان متصلاً بالقرآن والسُّنَّة أم حتى بما خرج عنهما من علوم أو مذاهب، فلقد جاء القرآن الكريم بالكثير مما لم يكن الكثيرون من العرب الجاهليين على علم به كموضوع البعث أو الجنة والنار، الأمر الذى وسع مداركهم ونمى ملكة التخيل لديهم، كما أضفى عليهم طرقًا جديدة فى التعامل مع الأشياء أو تناول بعض الأمور بطريقة تخالف بعض ما تعودوا عليه، كذلك جاء بالقصص، وضرب الأمثال. ولقد زودت السنة- من فعل الرسول ﷺ أو قوله- البيئة العربية بثقافة دينية جديدة لم تعهدها من قبل، فيغدو قول الرسول الكريم مضربًا للمثل أو يقتبس منه الشعراء ما يحلو لهم.

---

(١) إبراهيم عبد الرحمن الغنيم (الدكتور)- الصورة الفنية فى الشعر العربى مثال ونقد- الشركة العربية للنشر والتوزيع- القاهرة- ط١- ١٩٩٦ ص٣٩.

وأبو العتاهية باتجاهه فى الزهد فإنه أكثر من لجأ فى شعره إلى القرآن والسُّنَّة، لكنه استخدمهما استخدامًا مباشرًا يكاد يكون نقليًا لا يرسم من خلاله صورة فنية، فهو يقول مثلاً:

كم سمعنا الوعظ لو ينفعنا	وقرأنا جل آيات الكتب
كل نفس ستوافى سعيها	ولها ميقات يوم قد وجب
جفت الأقلام من قبل بما	حكم الله علينا وكتب (1)

إن شعره اقتصر على تذكير الناس بالآيات كما قرأها أو الأحاديث كما سمعها ففى الأبيات نجده يردِّد قوله تعالى: ﴿ وَأَن لَّيْسَ لِلْإِنسَانِ إِلَّا مَا سَعَىٰ ﴿٣٩﴾ وَأَنَّ سَعْيَهُ سَوْفَ يُرَىٰ ﴿٤٠﴾ ثُمَّ يُجْزَاهُ الْجَزَاءَ الْأَوْفَىٰ ﴾ [النجم:٣٩-٤١]، ثم يذكِّرنا بقول الرسول ﷺ: «رُفعت الأقلام وجفت الصحف».

لكن هناك من يوظف القرآن أو الأحاديث النبوية حسب الموضوع الذى ينظم فيه، فها هو بشار يلجأ إلى حديث النبى بطريقة تكشف عن بعدين حضاريين؛ أحدهما يعكس مرجعيته الثقافية المرتبطة بالتعليم الدينى والجلوس إلى حلقاته، أما البعد الثانى فهو يعكس انفلاتًا أخلاقيًا ناشئًا عن البيئة بتوظيف الحديث فى مجال لا يتلاءم مع جلال الأحاديث الشريفة ونُبلها.

قال بشَّار:

إن البخيلة لو يميل بها الصبا	كالقنو مال على أبى الدحداح (2)

لجأ بشار للحديث النبوى فى مقام الغزل والحديث عن الحبيبة البخيلة بالحب إن مال بها الهوى كانت بحالة ميل العرجون المثقل بالتمر الذى يتدلى على

---

(1) ديوان أبى العتاهية ص٢١.

(2) ديوان بشار ج٢ ص١٢٨، القنو: العرجون، رداح: أى ثقيل بالتمر، أبو الدحداح: أحد الصحابة الأجلاء الذى نادى يوم أُحد عندما أرجف المشركون بموت النبى: يا معشر الأنصار إلىَّ أنا ثابت بن الدحداح، إن كان محمد قد قتل فإن الله حى لا يموت.

أبى الدحداح فى الجنة، والذى جاء فى الحديث عن الرسول ﷺ «كم من عذق رداح فى الجنة لأبى الدحداح».

كذلك نمت حول القرآن والسنة مدارس متعددة وأصبح للمسلمين مذاهب مختلفة كل منها ينطلق من مقولة أو فكرة يؤمن بها أصحابها فيحاولون نشرها واستقطاب الناس نحوها كما ظهر من هذه المذاهب مذهب الشيعة والمعتزلة، ودارت بينها محاورات وجدل استدعت دراسة الفلسفة وطرقها، فظهر لكل مذهب مبادؤه التى يكون من طرق تعرفنا عليها الشعر. ومن أشهر ما قيل فى ذلك قصيدة أبى نواس التى خاطب بها النظام أحد رؤساء المعتزلة الذين كانوا يرون أن «مرتكب الكبيرة مخلد فى النار» وكان أبو نواس يتعاطى الخمر وهى إحدى الكبائر، أى أنه فى رأى المعتزلة خالد فى النار، فقال أبو نواس:

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفةً ... حفظت شيئًا وغابت عنك أشياءُ
لا تحظر العفو إن كنت امرًا حرجًا ... فإن حظركه فى الدين إزراءُ[1]

والبيتان على الرغم من أنهما لا يعكسان صورة إلا أنهما يعكسان فلسفة أبى نواس الذى لا يتحدث بلغة الحوار مع المعتزلة، بل يقف متحديًا باستخدام فعل الأمر «فقل» مع استخدامه أيضًا للفعل «يدعى» مع ما يحمله من دلالة الكذب، إن أبا نواس «نَصَّبَ من نفسه مسؤولاً مُشَرِّعًا يسن قوانين»[2] يقف بها أمام علماء عصره.

وقوله فى حديثه عن الخمر وقد لامه الأمين لإدمانه إيَّاها:

فكأنى وما أزين منها ... قُعَدىٌّ يزين التحكيما[3]

صوَّر أبو نواس نفسه على أنه واحد من القعديين، والقعديون طائفة من

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٢.
(٢) ساسين عساف - الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس ص١١٨.
(٣) ديوان أبى نواس ج٢ ص ٣٠٧.

الخوارج كانت تُحَسِّن القعود عن الجهاد بعد أن أوشكوا على الهلاك من كثرة ما قتل منهم، فشبه حالة قعوده عن تناول الخمر بأولئك القعديين الذين حسنوا التحكيم وقعدوا عن الجهاد. فرسم لنا صورة لنفسه وقد قعد قهرًا عن شرب الخمر. وكما خاطب أبو نواس المعتزلة فى شأن الخمر، خاطب العباس الفقهاء طالبا رأيهم فى العشق وهل يفسد إحرامه إن قصد مكة معتمرًا، فيقول:

يا أهل مكة ما يرى فقهاؤكم	فى عاشق متعاهدٍ لسلام
أترون ذلك ضائرًا إحرامَه	أم ليس ذاك بضائرِ الإحرامِ[1]

ولقد تميَّز بيتا العباس وبيتا أبى نواس فى خطاب المعتزلة بأن الشاعرين لم يُكَوِّنا أى صورة فنية، وذلك لطبيعة الخطاب التى تقتضى المباشرة.

إننا عندما ألقينا الضوء على بيئة الشعراء وجدنا أن من أوائل مكوناتهم الثقافية هو جلوسهم إلى حلقات العلم والتى تبدأ بالقرآن وحفظه وفهم بعض ما جاء فيه، لذا فمن الطبعى أن يزخر الشعر بألفاظ وصور مقتبسة من القرآن، لكن من أخطر القضايا هو كيفية توظيف الشعراء لهذا المصدر العظيم إذ تفاوت توظيفهم تبعًا لمرجعياتهم الأخرى كما حدث فى النموذج السابق لبشَّار. إلا أن التوظيف قد يكون أشد مجونًا وفحشًا، من ذلك قول أبى نواس:

فهو معن لى وساق معا	ثم خدين، بأبى من خدين
سبحان من سخر هذا لنا	يوما وما كنا له مقرنين[2]

ويواصل أبو نواس استهتاره، فيذكر صاحب محاضرات الأدباء[3] أن أبا نواس

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ٣٢٣.

(٢) ديوان أبى نواس ج٢ ص ٤٥٩.

(٣) محاضرات الأدباء ج١ ص ٧٨٦.

سمع غلامًا فى مكة يقرأ آية: ﴿ يَكَادُ الْبَرْقُ يَخْطَفُ أَبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإِذَا أَظْلَمَ عَلَيْهِمْ قَامُوا ﴾ [البقرة:٢٠] فقال هذا يجب أن يكون فى صفة الخمر ثم أنشد:

وسيارة ضلت عن القصد بعدما	بدا دونهم أفق من الليل مظلم
فلاحت لهم منا على النأى قهوة	كأن سناها ضوء نار تضرم
إذا ما حسوناها أقاموا مكانهم	وإن مزجت حثوا الركاب ويمموا

لقد أوحت الآية التى تتحدث عن ضوء البرق فى الظلام هذه الصورة الحسية المرئية بنقلها إلى مجال معنوى، ولعل من الغرابة - إن صح الخبر - أن يتفتق ذهن أبى نواس بهذه السرعة عن تلك الصورة التى ربط فيها بين ضوء البرق وضوء الخمر، وكأنه من الثوابت لديه أن يرى بالفعل أن للخمر ضوءًا، خاصة أنه يعيد نفس المعنى كثيرًا كقوله:

عقارًا كأن البرق فى لمعانها	تجلى لأبصار، فكادت به تعمى[1]

ومن أكثر ما اجتذب الشعراء من الصور الواردة فى القرآن الحديث عن الجنة والنار، فالصور التى تحكى حال المؤمنين فى الجنة، فهم ينزلون أكرم المنازل ويتمتعون بالنعيم المقيم، وهذا النعيم تتعدد صوره وقد جمع مسلم من الآيات القرآنية المتعددة بعض مشاهد نعيم أهل الجنة وأضفاها على نعيمه الخاص وهو مجلس من مجالس الخمر مع مجموعة من الندماء، فقال:

بوأتهم غرفًا جعلت ترابها	مدر العبير وعنبرًا قسطالا
وخلوا بأنواع النعيم ولذة	دامت وعيش ما يريد زوالا
فى مجلس بين الكروم مظلل	جعلت له أغصانهن ظلالا
ولديهم حوز القيان كأنها	غزلان وحش يرتعين رمالا
قد حاز كل فتى لديه غادة	رود الشباب خريدة معطالا

(١) ديوان أبى نواس ج١ص٥٩.

للقصف متكئين فوق نمارق   يسقون بالطاس الرحيق زلالا[1]

تزخر الأبيات بالكثير من الصور والألفاظ القرآنية، فالغرف التى نزلوها مقتبسة وباللفظ القرآنى من قوله تعالى: ﴿ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَنُبَوِّئَنَّهُم مِّنَ الْجَنَّةِ غُرَفًا ﴾ [العنكبوت:٥٨]. وأما عيشهم اللذيذ الذى لا يريد انتهاءه فهو كأمنية أهل الفردوس الذين ﴿لَا يَبْغُونَ عَنْهَا حِوَلًا﴾ [الكهف:١٠٨]. ومجلسهم الذى تحيط به أشجار العنب وتظللهم هو نفس مجلس المؤمنين فى الجنة: ﴿وَدَانِيَةً عَلَيْهِمْ ظِلَالُهَا وَذُلِّلَتْ قُطُوفُهَا تَذْلِيلًا﴾ [الإنسان:١٤]، وكثيرًا ما تردد فوز المؤمنين بالحور العين وهن فتيات جميلات فى مقتبل عمرهن، فهن ﴿وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا﴾ [النبأ:٣٣]، ويجعل مسلم لكل فتى فى جنتهم المزعومة غادة جميلة، فـ ﴿ وَعِندَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ ﴾ [الصافات:٤٨].

وتبقى فى الأبيات صورة أخيرة وهى الأهم فى ذلك المجلس، ألا وهى عملية تناول كؤوس الخمر طيبة الرائحة، فهم ﴿يُسْقَوْنَ مِن رَّحِيقٍ مَّخْتُومٍ﴾ [المطففين:٢٥].

لقد استندت صورة مسلم فى كل بيت من أبياتها على القرآن، وفى هذا ما يؤكد قوة تأثير هذه المرجعية أو هذا المصدر فى مسلم بل البيئة ككل. فها هو ذا أبو نواس اقتبس صورة من الصور التى تصف النار وذلك أثناء وصفه لناقته إذ يقول:

شدنية رعت الحمى فأتت   ملءَ الجبال كأنها قصرُ

لقد استخدم أبو نواس التشبيه القرآنى إذ قال الله تعالى ـ فى وصف الشرر الذى يتطاير من جهنم ـ:

﴿إِنَّهَا تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ ۝٣٢ كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ﴾ [المرسلات:٣٢، ٣٣]، إن هذا الشرر فى ضخامته كأنه القصر أو الناقة العظيمة كتلك التى وصفها أبو نواس فى البيت السابق.

وكما استخدم مسلم مظاهر النعيم فى الجنة، استخدم أبو نواس مشهدًا من مشاهد الجحيم، وذلك فى قوله متحدثًا عمَّا يفعله العشق بقلب من لا تواصله المحبوبة، فيصف هذه القلوب الملتاعة قائلاً:

---

(١) ديوان صريع الغوانى، ص٢٠٢. مدر: التراب المتلبد، القسطال: الغبار الساطع.

فليت لها إذا احترقت تفانت ولكن كلما احترقت تعود

كأهل النار إن نضجت جلود أعيدت للشقاء لهم جلود[1]

والمعنى مأخوذ من قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُم بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ﴾ [النساء:٥٦].

كذلك زود القرآن البيئة بالكثير من القصص التى كان من أهدافها تعلم ما فيها من عبر ودروس، ومن الطبعى أن تنتشر هذه القصص القرآنية فى بيئة إسلامية، سواء عن طريق حفظ وتلاوة القرآن أو حتى عن طريق قصها فى المساجد فى حلقات التفسير والوعظ الدينى، لذا فقد كانت هذه القصص مما زود الشعراء بصور أو معان رجعوا إليها فى شعرهم فينتقون منها ما لاءم تجاربهم، فقصة هاروت وماروت الملكين أو الرجلين - حسب اختلاف المفسرين[2] - اللذين علما الناس السحر فصار اسمهما علمًا ملازمًا للسحر، واقترن كلاهما أو أحدهما لدى الشعراء بالسحر أو الغموض والخفاء، فعلى سبيل المثال فلقد وظف بشار هذه التيمة فى مجالى الهجاء والغزل، ففى مجال الهجاء نجده يصف بخلاء بقوله:

دينار آل سليمان ودرهمهم كالبابليين حُفًّا بالعفاريت

لا يُبصَران ولا يرجَى لقاؤهما كما سمعت بهاروت وماروت[3]

وفى هذا الوصف الطريف لدينار ودرهم آل سليمان اللذين أحيطا بطلسم فلا يتوصل إليهما وقد لفهما الغموض والسحر كما كان الحال مع هاروت وماروت.

---

(١) ديوان أبى نواس ـ ت. آصاف ص٣٦٢.

(٢) اختلف المفسرون كابن كثير وابن جرير الطبرى فى هويتهما، هل هما من البشر أم من الملائكة، وقد ورد ذكرهما فى الآية ١٠٢ من سورة البقرة: ﴿وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ وَلَٰكِنَّ الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ﴾.

(٣) الأغانى- ج٣ ص٢٤٧.

[illegible] بشار فكرة سحر هاروت وماروت فى الغزل فقال:

كأن قلبى إذا ذكـراكـمُ عرضـت   من سحر هاروت أو ماروت فى عُقَد[1]

وقوله:

كـأن تـحـــت لســانهـــا   هـاروت ينفــث فيــه سحــرا[2]

وقد استخدم أبو نواس فكرة السحر فى غزله أيضًا كقوله:

يديرهـا قمـر فى طـرفـه حـور   كأنما اشتق منه سحر هاروت[3]

ويذكر إيليا حاوى[4] أن أبا نواس عندما يستخدم هاروت إمام السحر فى بابل، فإنه يستعين بالميثولوجية البابلية ليعرب عن السحر اللامتناهى، وأنه على طريقة بشار بن برد وسائر شعراء الأعاجم يستخدم الوثنية فى الغزل، وبالطبع ليست الفكرة أسطورة وثنية كما يذكر إيليا حاوى، بل هى قصة وردت فى القرآن لم ينوه إليها الباحث أو لعله لم ينتبه لذلك.

وهذه الصور المرتبطة بالسحر كلها صور ذهنية تعتمد على مقدرة المتلقى على التصور.

ولأبى العتاهية أيضًا اقتباس من قصص القرآن وظفها فى نقل أحداث عداوة وخصام جريا بينه وبين صديق له، فقال مخاطبًا إيَّاه:

فـلا تنظـر إلـىَّ ولا تـردنـى   ولا تقرب حبالـك من حبالى

فليت الردم من يأجوج بينـى   وبينك مثبتـا أخرى الليالى[5]

---

(١) ديوان بشار ج٢ ص٢٢١.

(٢) القالى – الأمالى فى لغة العرب – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان ١٩٧٨ – (د.ت) – ج١ ص٨٥.

(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص١٨٥.

(٤) إيليا حاوى – الصورة الفنية ونماذج إبداعها – ص١٣٣.

(٥) الأغانى ج٤ ص٨٨.

استعان أبو العتاهية بقصة يأجوج ومأجوج، وهم قوم مفسدون ورد ذكرهم في القرآن وقد بنى ذو القرنين سدًا أو ردمًا كي يبعد شرهم عن الناس [1].

ونلحظ من خلال استخدام أبي العتاهية ليأجوج والردم أمرين: الأول هو تمنى البعد عن ذلك الصديق بحيث لا يلتقيان طول الدهر، والثاني هو إضافة صفة الشر والفساد على ذلك الصديق.

ويرجع العباس بن الأحنف إلى قصة أخرى من القصص القرآني، إذ يقول:

ويا رب عذبها بما بي من الهوى　　　ولا كالذي عذبت قارون بالخسف [2]

لقد دعا الله أن يبتليها بمشاقِّ الهوى كالتي عاشها، لكنه على الرغم من عذابه كان رفيقًا رقيقًا، فهو لا يتمنى لها عذابًا شديدًا كالذي لاقاه قارون المتكبر المتجبر الظالم، وربما وجد العباس في نفس صاحبته بسبب هجرها إياه نوعًا من التكبر عليه والتجبر في معاملته مما أورد بخاطره ذلك الخبر عن قارون، فلم يتمنَّ لها عذاب قارون الذي خسف الله به وبداره الأرض [3].

ومن أخبار القرآن أيضًا خبر حراسة السماء بعد بعثة النبي ﷺ حتى لا يسترق الجن السمع، فمن يحاول منهم السمع ﴿يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا﴾ [الجن:٩]، واستخدم بشار وأبو نواس الفكرة ذاتها، فقال بشّار في أمر استراقه ومحبوبته الهوى بعيدًا عن الرقباء:

إذ نلتقي حلقًا ونسترق الهوى　　　سرق العفاريت السماع مذودا [4]

وقول أبي نواس في وصف الخمر [5]:

---

(١) وردت القصة في سورة الكهف، الآيات من ٩٣-٩٧. وتشابه قول أبي العتاهية مع جزء من الآيات: ﴿فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا﴾.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف ص٢٥٦.

(٣) ورد الخبر في سورة القصص، الآيات ٧٦- ٧٩.

(٤) ديوان بشار ج٢ ص٢٥٩.

(٥) ديوان أبي نواس ج١ ص١٨٥.

هى الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمت بشرار كاليواقيت
رمى الملائكة الرصاد إذ رجمت فى الليل بالنجم مُرَّاد العفاريت

لقد قرن أبو نواس رمى الخمر للشرر فى كل اتجاه برمى الملائكة للجن مسترقى السمع بالشهب.

وتأتى قصص الأنبياء كأحد مصادر الشعراء التى عولوا عليها فى شعرهم، فبشار على سبيل المثال وبمهارة شديدة يربط بين ولاية العهد لموسى الهادى ومن بعده لأخيه هارون الرشيد بقصة موسى وأخيه هارون عليهما السلام، فيخاطب أباهما المهدى قائلاً:

فاعقد له يا أمير المؤمنين ولا تنظر به أمدًا، قد طال ذا الأمدُ
واجعل بعينك فيه الآن قرتها فقد يقر بعين الوالد الولد
واعضد أخاه به ولا تتركنهما كساعد مفرد ليست له عضد
فقد سمعت بموسى حين أقطعه وعيد فرعون لو يأتى بما يعد
حتى استمد بهارون فآزره فمن هناك أتاه النصر والمدد[1]

هذه القصيدة التى استغل فيها بشار القصة القرآنية، وهى مؤازرة هارون لأخيه موسى عليهما السلام، كان لها غرض سياسى؛ إذ كان فيها تحريض للمهدى على أن يأخذ العهد لموسى ثم لهارون، وخلع من كان مزمعًا توليه بعد الهادى[2].

أما العباس بن الأحنف على سبيل المثال فإنه يصف شوقه إلى فوز ثم يصف تحول حاله بعد لقائها، فيقول:

---

(١) ديوان بشار ج٢ ص٢٦٥-٢٦٦.

(٢) كانت الخلافة ستذهب بعد الهادى إلى عيسى بن موسى أخى المنصور، إلا أن المهدى كان قد فكر فى خلع عيسى وإعطاء العهد بعد الهادى لأخيه هارون، وكان قد أسر بذلك لبعض أتباعه، فخاطب بشار المهدى بأن يبتَّ فى هذا الأمر بتولية هارون بعد أخيه موسى.

إن وجـدى بفقد فـوزٍ وإشفـا	قى عليها والـدهر دهر غشومْ
وجدُ يعقوبَ بعد يوسف إذ بـ	ـيَّض عينيه الحزنُ فهو كظيم
وسرورى بأن أراهـا كمـا سُـ	ـرَّ بمفـدَى إسحاق إبراهيمْ[1]

وظّف العباس هذين المشهدين من أخبار الأنبياء توظيفًا لاءم بـه تمامًا حالتـه النفسية إزاء فقد المحبوبة تارةً ثم لقائها، ومن المهم أن ننبه إلى إحـدى المرجعيـات الخطيرة التى كانت ذات أثر على تفسير القرآن الكريم وهى الإسـرائيليات ومـا تمتعت به من ميزة التشويق المتاحة فـى القـص، مما أدى إلى تـسربها فـى تفـسير القرآن الكريم، وقد وجدت هوى فى نفس القصاص لجمع الناس فـى حلقـات المساجد، وقد انتشرت فى المجتمع باعتبارها من القصص التى تروى فى المساجد وتتناولها ألسنة الناس. وهـذا الأمـر وسمهـا بمـا يمكـن أن يقـترب «مـن الثقافـة الشعبية (folklore) وهى الثقافة التى انتقلت مشافهةً»[2] ، وإن كان أصله مكتوبًا فى التوراة إلا أن شيوعه فى البيئة العبَّاسية كان عن طريق المشافهة.

ولعل ثنائية الحضور والغياب هذه (فراق مع أمـل - اجتمـاع بـلا توقـع) ببعـديها المتضادين حققت للموقف نوعًا من الصدق وأحاطته بنوعٍ من الجلال النابع من ذلـك الصدق، فهو مفارق له أمل يتعزى به، وملاق تهبه حلاوةُ اللقـاء غـير المتوقـع فرحـة طاغية، وهذا الأمر يتضح لدى العباس فى ذكرِ ما ورد فى قـصة ذبـح إبـراهيم عليـه السلام، وأن من افتدى من الذبح من ولد إبراهيم هو إسـحاق عليـه الـسلام، إلا أن الراجح أنه إسماعيل[3]، وأن أحبار بنى إسرائيل أقحموا اسم إسحق لأنه أبوهم.

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ٣١١.

(٢) التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين - رسالة غـير منـشورة لنيـل درجـة الـدكتوراه - للباحث أسامة فرحات ٢٠٠٢- أكاديمية الفنون ص٢٠.

(٣) ورد فى تفسير قصة الذبح فى [سورة الصافات: آية ١٠٧] لـدى ابـن كـثير أن مـا رُوى من أن الذبيح هو إسحق مما رواه السلف أو حتى مـا نقـل عـن بعـض الـصحابة رضـى الله عنهم أيضًا ليس ذلك فى كتاب ولا سُنَّة، وما أظن ذلك تلقى عن طريق أحبار أهل الكتاب. تفسير ابن كثير- دار الفكر- بيروت ١٩٨١ ج٤ ص١٥.

ومن الواضح أن العباس بن الأحنف قد تشكلت مرجعيته الثقافية متأثرة بشدة بهذا النوع من القص الشعبى - إن صحَّ لنا القول - الذى انتشر فى المساجد على أنه نوع من الثقافة الدينية، ونلحظ فى صورتى فقد الحبيب ثم رجوعه مرة أخرى أنه استخدم قصتين اعتمدتا على علاقة الأب والابن وهى علاقة حب تمتلئ حنانًا وصدقًا، لعل اختياره لهذين الموقفين جاء كى يمنح تجربته نوعًا من الصدق، و اعتمدت على شدة الإخلاص فى المحبة بين الأب والابن، ففى حالة الافتراق كان يعقوب ويوسف، وفى حالة اللقاء - الميلاد الجديد - استخدم إبراهيم وإسحق مع ما تحمله القصة من رمز الميلاد الجديد لإسحاق، ومن الملاحظ أنه كان من الممكن للعباس أن يستخدم النموذج الأول - يعقوب ويوسف - فى حالتى الفراق واللقاء، إلا أنه آثر استخدام نموذج ثانٍ ونرى لذلك سببين: أولاً: لتعميق مفهوم الصدق فى الحب لما فى علاقة حبِّ الأب لابنه من سمو وحنان.

ثانيًا: أنه عندما استخدم للفراق نموذج يعقوب ويوسف كان فراقًا فيه أمل بالعودة، كما شعر يعقوب بعدما ادَّعى أبناؤه أن يوسف قد أكله الذئب[1]، ولعل هذا الأمل هو أحد أنواع تصبير النفس على الفراق. وعندما تحدث عن الاجتماع واللقاء استخدم نموذج إبراهيم وإسحق وهو تجدد اللقاء بدون أمل، إذ لم يكن لدى إبراهيم عليه السلام أمل فى لقاء ابنه مرة أخرى، وبهذا أضفى العباس على اللقاء ـ غير المنتظر ـ هالة، وعكس عليه جانبًا نفسيًّا يوضح مدى الفرح والسرور الذى يشعر بهما من يتلقى نبأ مفرحًا على غير ترقب.

ولقد ذكر العباس قصة أخرى اعتمد فيها على الإسرائيليات ـ والتى تعنى اعتماد تقديم قصة فى القرآن مع الإضافة إلى أحداثها ما ليس له سند من القرآن

---

(١) ويؤيد هذا ما قاله يعقوب: ﴿ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ عَسَى اللَّهُ أَن يَأْتِيَنِي بِهِمْ جَمِيعًا إِنَّهُ هُوَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ ﴾ [يوسف:٨٣].

أو السنة بل ينقل عن أهل الكتاب ـ كقوله مقارنًا بين حالة افتتانه بالحب وافتتان النبى داود كما يذكر:

ألـم تـر داود النبـى هـوت بـه حبال الهوى فيما سمعت أو اسمع[1]

وفى البيت ما يدل على ثقافة السماع أو القص إذ استخدم لفظتى «سمعت أو اسمع»، وهذا النوع من ثقافة السماع المستندة إلى القصص الشعبى قد صنع نوعًا يقترب من الأساطير التى يكون منشؤها عادة يعتمد على الوعى الجمعى الذى يحمِّلها عددًا من الرموز وهذه الأساطير المنسوبة إلى الدين تكون فى المقام الأول «صور دينية منشؤها مدفون فى خفاء الماضى، إلى عمق تبدو فيه بلا أصل إنسانى، لكنها فى الحقيقة تمثيلات جمعية»[2].

وإذا كنا نعلم أنها إسرائيليات، فإن هذا لا ينفى عنها صفة الجمعية وإن كان ما فيها من رموز يخص أصحابها الذين وضعوها ثم استخدمها الشعراء بحكم تواجدها فى بيئتهم دون مراعاة أصل هذه المقولات، إلا أنهم التقطوا منها ما يمكن أن يفيد إبداعاتهم بغض النظر عما شكلته الأسطورة من رموز.

ويربط دائمًا أبو نواس فى شعره بين النبى نوح عليه السلام وبين الخمر، ليدل على قدمها وبالتالى جودتها، فيذكر أن خمره:

رأت نوحًا وقد شمطت وشابتْ وقد شهدت قرونًا قبل نوح[3]

---

(١) ديوان العباس ص٢٤٠. ولقد ناقش ابن كثير القصة فى تفسيره قائلاً إن ما روى من أن النبى داود قد افتتن بإحدى نساء قواده فأرسله إلى مهمة عسكرية قتل فيها فتزوج بهذه المرأة، يذكر ابن كثير «أنها مأخوذة من الإسرائيليات ولم يثبت فيها عن المعصوم حديث». تفسير ابن كثير ج٤ ص ٣٢.

(٢) التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين - رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه للباحث أسامة فرحات ٢٠٠٢ - أكاديمية الفنون - المعهد العالى للتذوق والنقد الفنى- ص١٥.

(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٥٥.

وقوله:

واسقنيهـا مـن عقـار عهدت فى الفلك نوحا[1]

أو قوله:

قهـوة تـذكـر نـوحًـا حين شاد الفلـك نـوحُ[2]

كذلك ربط دعبل الخمر بقبيلتين عربيتين قديمتين بادتـا كمـا ورد فـى القـرآن وهما قوما عاد إرم، وثمود، وكأن ما بقى من أثرهما تلك الخمر فيقول:

فتهـادتهـا ثمـود إلـى قومها مـن وارثـى إرم[3]

لقد تأثر الشعراء كثيرًا بالشريعة، وهـى رأسـها القـرآن باعتبـاره أول مـصادر الشريعة وأغناها.

ونتطرق إلى مصدر آخر من مصادر التصوير :

---

(١) نفسه ص٢٦٠.

(٢) نفسه ص٢٧١.

(٣) ديوان دعبل ص٢٤٢ – ثمود: قبيلة من العرب البائدة سكنوا وادى القرى بين الحجـاز والشام، كفروا بالله وعصوا نبيه صالحًا فأرسل الله عذابًا شديدًا أهلكهـم. إمـا إرم فهـم عـاد إرم، شعب سكن الأحقاف خالف نبيه هودًا فسحقتهم العاصفة.

المبحث الثانى

التاريخ (العربى والإنسانى)

لكل أمة تاريخها الذى هو سجل للأحداث التى مرت بها، وهو مصدر يلهب وجدان الشعراء ويثرى مادتهم ويضيف إلى تجاربهم بعدًا يميزها بالعمق والأصالة.

والأمة العربية لديها من التاريخ سجل حافل؛ فقد عاش على أرضهم الكثير من الأجيال بل والأمم التى باد بعضها، وظل الناس يتناقلون ما بقى من أخبارهم، وهنا نذكر أن القرآن والسُّنَّة كان لهما أثرهما فى تثبيت بعض هذه الأخبار أو تصحيحها، هذا فيما يتعلق بالتاريخ العربى كذلك للتاريخ الإنسانى بصفة عامة أثره على ثقافة العرب فى بيئتى الشعر القديمة - بسبب التجارة - أو الجديدة بسبب الانفتاح على الحضارات الإنسانية المختلفة. ويظل التاريخ على المستويين العربى والإنسانى يمدان الشعراء بمجموعة من الحوادث والأخبار التى كونت لهم رصيدًا ضخمًا استطاعوا أن يستندوا عليه أثناء صياغة إبداعاتهم.

فبشّار على سبيل المثال يمدح الهادى بقوله:

يقــوم بـأفعــال النبــىِّ وقـولـه كوحى ابن بيض فى صفاء صفاتِه[1]

يمدح بشار ممدوحه بقيامه بالشريعة، ثم يوظف التاريخ العربى ليصف سرعة أدائه لأمانة الدين، فيذكر لذلك ابن بيض وهو تاجر كبير من عاد كان فى زمن لقمان بن عاد، وكان لقمان يخفر ابن بيض فى تجارته على خراج يدفعه ابن بيض، وكان يسرع فى دفع الخراج حتى إنه كان يضعه على طريق لقمان، فإذا

---

(١) ديوان بشار ج٢ ص٤٥. وحى: إسراع.

مر لقمان أخذه. إن عادًا قوم سكنوا الجزيرة العربية وقد ورد ذكرها فى القرآن الكريم على أنها من الأمم التى بادت، ولعل هذه من القصص التى اشتهرت وانتقلت مع من نجا منهم أو مع من خالطهم من القبائل الأخرى، ولكن ما يهمنا هنا هو حضور هذه القصة فى ذهن بشار واستدعائه لها فى هذا الموقف، ولعل شهرة عاد وارتباطها بالقرآن من جهة والتاريخ من جهة أخرى جعل الشعراء يكثرون من ذكرها فى شعرهم.

فالعباس يذكر أن العلاقة المضرة التى يسببها العشق لأصحابه قديمة قدم عاد وتبع وهم أيضًا أسرة عربية قديمة من قبيلة همدان، فيقول:

ومازال للناس الهوى ذا عداوة　　　مضرا بهم مذ عهد عاد وتبع [١]

ويستمد أبو نواس من التاريخ عادة من العادات المتبعة فى مجالس الخمر فيقول واصفًا الساقى:

كأن إكليله تاج ابن مارية　　　إذ راح معتصبًا بالورد والآس [٢]

إن صورة هذا الساقى أوردت إلى ذهن أبى نواس ما سمعه عن ابن مارية وهو من غساسنة الشام الذين عرفوا بكرمهم ولهوهم، وقد كانوا يتعصبون عند الشراب بالورد والآس، إنه يعقد مشابهة بين الساقى وبين ابن مارية من ناحية جمال مظهر الإكليل على رأسه وكذلك من ناحية بهاء طلعته التى ذكرته بذلك النبيل وإذا كان الساقى يبدو كأنه أمير أو نبيل فإن أبا نواس يجعل من شارب الخمر المستعد للإجهاز عليها وكأن له عندها ثأرًا، ويختار من شخصيات تاريخ العرب فى الجاهلية اسم أحد فرسان الحروب العربية القديمة الشهيرة، وهى حرب البسوس فيقول:

(١) ديوان العباس ص٢٤٠.

(٢) ديوان أبى نواس ج٢ ص١٩.

وقــد تنــاهــت، وصــارت كمثــل قبـــس الــزنـــاد

فجــاءهـــا مستعـــدًا كــالـحــارث بــن عبــاد[1]

ويستخدم دعبل التاريخ استخدامًا طريفًا فهو يوظفه من الناحية التوثيقية فـى مجال فخره بنسبه مستندًا على ما عرف عن القبائـل العربيـة تاريخيًـا، فهـو يقـول مفتخرًا:

قومى بنو حمير (والأسد) أسرتهم وآل كندة والأحياء من علة[2]

إن كل هذه القبائل التى افتخر دعبل بانتسابه إليهـا يـذكر التـاريخ لها عـزًا وسيادة فكلها قبائل قحطانية أى من العرب العاربة، فـالأزد «الأسـد» مـن هـذه القبائل القحطانية الذين أصبح لهم زعامة اليمنية بعد الإسلام.

وحمير أيضًا وهو حمير بن سبأ ملك اليمن الذى يزعم له اليمنية فتوحًا بلغ بها الصين، وقد كان دعبل شديد التعلق بهذه الأمجاد كثير الزهو بها، وإذا كان بشّار وأبو نواس يلجآن إلى الفخر أحيانًا بالقبائل العربية إلا إننا لا نجد لهما سندًا مـن الصدق لأنهما لم يكونا من العرب ولعلهما تجنَّبا مثـل ذلـك التأصـيل الـشديد، كالذى قام به دعبل لعلمهما بعدم مصداقية ما يدعيان من جهة ولشعوبيتهما من جهة أخرى.

لكن ما يأخذ مصداقية لديهم هو تأصيل نسب من يتوجهون لـه بالمدح كمـا صنع بشار عندما مدح المهدى مؤصلاً نسبه من ناحية الأب والأم، وكـان بـشّار نسابةً من نسابى العرب، الأمر الذى يعكس سعة علمه بقبائل العرب وأصـولهم

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٠٨. الحارث بن عباد: فـارس مـن بكـر اشـترك فـى حـرب البسوس بين بكر وتغلب، وكان ابنه بجير قد قتل فى يوم من أيامها فخرج منتقمًا. (أبـو عبـد العزيز البكرى- معجم ما استعجم «كتاب حرف الواو بواردات» - دار عالم الكتب - د.ت. عدد المجلدات ٤).

(٢) ديوان دعبل ص٩١ – راجع أخبار هذه القبائل فى ملحق ديوانه ص٤٨٢، ٥٠٣.

فهو كما نعلم قد تربى فى البادية، فهو يمدح المهدى فيمتدح أولاً مجد آباء المهدى العرب من ولد عدنان القرشيين، فيقول[1]:

إن الفخار إلى من قد بنى لكمو   مجدًا تقاصر عن أركانه أُحُدُ

ببطن مكة آثار لأولكمْ   مما بنى لمعدٍّ جده أدد

ثم يثنى بمدح أخواله وهم من عرب اليمن، فيقول:

وبيت خالك حجر فى ذرى يمن   بيت تكامل فيه العز والنضد

وبيت عمرو ومبنى بيت ذى يزن   وذى الكلاع ومن دانت له الجند

وتبع وسرابيل الحديد له   أزمان ينسج فى أزمانه الزرد

فافخر هناك بأقوام ذوى كرم   لو خلَّد الله قومًا للعلى خلدوا

ويزخر التاريخ العربى بقصص العشاق التى جعلتهم مضربًا للمثل لكل عاشق، سواء أكان هذا المحب صادق المشاعر أم لا، فأبو نواس أحد نماذج المحب اللاهى، أبصر جارية فوقع غرامها فى فؤاده فقال:

وقصرية أبصرتها فهويتها   هوى عروة العذرى والعاشق النجدى[2]

وقال أيضًا متحدثًا عن محب ظهر عليه الحب حتى فى كتاباته:

وتواليك بالرقا   ع إذا خفتَ مَن وشا

حاكيات بلفظها   عروة أو مُرقشا[3]

إن قصة عروة وعفراء، أو قيس وليلى، أو المرقش و أسماء، من أشهر قصص الحب العذرى التى انتشرت فى البيئة العربية.

---

(١) ديوان بشار، ج٢ ص٢٨٧. أدد: هو والد عدنان، أى جد معد بن عدنان. وذى يزن وذى الكلاع وتبع كلهم من ملوك ونبلاء اليمن.

(٢) ديوان أبى نواس ج٢ ص ٣٢٤. العاشق النجدى هو قيس بن الملوح.

(٣) نفسه ص٦٦.

وكذلك استخدم العباس بن الأحنف كنموذج على الحب الصادق نفس القصص:

ما إن صبا مثلى جميل فاعلمى	حقًا ولا المقتول عروة إذ صبا
لا لا ولا مثلى المرقش إذ هوى	أسماءَ للحين المحتم والقضا[1]

لقد استند العباس على كل هؤلاء العشاق ليؤكد لمحبوبته أن أحدًا من مشاهير الحب القديم لم يصرعهم الحب كما صرعه.

ويلعب مسلم دورًا هامًا فى صنع التاريخ إنه فى مدائحه يرصد لنا بعض وقائع التاريخ، وكأنه يتمثل دور المؤرخ وذلك من خلال عكس بطولات الممدوح؛ ليثبت فى ذاكرة التاريخ والأمة أسماء المعارك وما حققه من نصر على الخارجين والمتمردين على الدولة، فعلى سبيل المثال يمدح يزيد بن مزيد الشيبانى قائد الرشيد الذى قضى على الوليد بن طريف الخارجى، ويواصل مسلم مدح الشيبانى فى أكثر من قصيدة ليقدم لنا عبر هذه القصائد وثيقة تأريخية بأسماء أشخاص والأماكن التى جرت فيها هذه المعركة، فيقول:

أثبت سوق بنى الإسلام فاطأدت	يوم الخليج وقد قامت على زلل
لولا دفاعك بأسَ الروم إذ بكرت	عن عِترة الدين لم تأمن من الثكل
ويوسف البرم قد صبحت عسكره	بعسكر يلفظ الأقدار ذى زجل
عاصفته يوم عبر النهر مهلته	وكان محتجزًا فى الحرب بالمهل
وللمارق ابن طريف قد دلفت له	بعسكر للمنايا مسبل هطل[2]

---

(١) ديوان العباس ص٤٠.

(٢) ديوان مسلم بن الوليد ص١٧. أى لقيت الروم عند الخليج. وهو نهر صغير. قامت على زلل: أى قامت سوق الإسلام يومئذ على انهزام. اطأدت: أى ثبتت، عترة الدين: أى عن جماعة الإسلام، يوسف البرم: أحد الخوارج والذى لقى حتفه هو والوليد بن طريف على يد الشيبانى، يلفظ الأقدار: أى يلقى المنايا على من لقى من العدو. ذى زجل: أى ذى أصوات ورجة.

وفى قصيدة أخرى يقول:

لـولا «يـزيـد» وأيـام لــه سلفـت ... عاش الوليد مع الغاوين أعواما[1]

وقوله فى قصيدة ثالثة:

لولا سيـوف «أبى الزبيـر» وخيلـه ... نشر «الوليد» بسيفه «الضحَّاكا»[2]

سجَّل مسلم فى الأبيات السابقة أسماء أماكن دارت فيها المعارك، فيوم الخليج انتصر يزيد على يوسف البرم، كما توضح الأبيات عندما فاجأه فلم يمهله حتى يعبيء جيشه وغافله إذ تخطى خليجًا كان بينه وبين يوسف.

ثم يذكر بعد ذلك حادثة توجهه لوليد بعد القضاء على يوسف الذى يكمله فى وثيقة أخرى «قصيدة أخرى» أنه لو لم يقضِ عليه لكان كما كان الضحاك الخارجى الذى أضر بالخلافة الأموية، لكن مروان بن محمد قتله كما قتل يزيد بن مزيد الوليد الذى كاد أن يضر بالخلافة العباسية، إن هذه القصائد عمل توثيقى بلا شك لعب فيه الشاعر دور المؤرخ، ولست أعد كما يعد بعض الباحثين[3] أن الشاعر إذا سجَّل حدثًا تاريخيًا كان شعره شعر مناسبات.

ولما لعب التاريخ العربى دورًا فى بناء القصيدة فى العصر العباسى فإن التاريخ الإنسانى كان له دور أيضًا وإن لم يكن دورًا بارزًا كالذى لعبه التاريخ العربى، ولعل هذا مرجعه إلى أن ما دخل إلى الحضارة العربية من الحضارات الإنسانية المختلفة كان فى أغلبه إما عادات وتقاليد، وإما كتابات علمية ناشئة عن حركات الترجمة. فنجد أن ما أتى فى شعر الشعراء يكون غالبًا مجرد أسماء لملوك ونبلاء ارتبط اسمهم بعظمة أو قدم دون ارتباط غالبًا بحوادث معينة فى التاريخ.

---

(١) المرجع السابق ص٦٢.

(٢) الديوان ص٩٧. الضحَّاك بن قيس الشيبانى، أى أنه من نفس قبيلة الوليد بن طريف.

(٣) طرح الباحث أسامة فرحات ذلك فى إطار تناوله للتاريخ فى بحثه «التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين».

فبشّار - على سبيل المثال - يمدح قائلاً:

رأيت إباء الملك فوق جبينه ... يهز المنايا والهرقلية النقدا[1]

من المعتاد فى المدح أن تكون الشجاعة والكرم من أهم صفات الممدوح، وقد استخدم بشار فى وصف ممدوحه بالكرم «الهرقلية النقدا»، وهو يعنى إنفاقه الدنانير وإجزاله العطايا، فالهرقلية نسبة إلى هرقل وهو من ملوك الروم بالقسطنطينية وإليه تنسب الدنانير، قيل لأنه أول من ضرب الدنانير[2].

ويستدعى ذكر الملوك ما ذكره أبو نواس متغزلاً:

فلو رآها أنوشروان صوّرها ... فيما يحوك من الديباج والسرق[3]

إن جمال المحبوبة يجعلها حريّة بأن تكون رسمًا على الديباج والحرير، فمن عادات الفرس توشية الملابس بالصور، ولعل ربطها بأنوشروان ملك الفرس، أراد أن هذه المحبوبة لا تنقش صورتها إلا على ملابس الملوك، فهذه منزلتها.

ويقول فى وصف الخمر:

كَريمة أصغر آبائها ... إن نسبت كسرى وسابورُ

فالربط هنا يعطى الخمر قيمتين: القدم من جهة كما يهبها رفعة وعزة من جهة أخرى وهى انتسابها لملوك الفرس الذين تفاخر بهم الشعوبيون.

وقد يربطها بتاريخ أقدم، فهى:

شمطاء تذكر آدمًا مع شيثه ... وتُخبِّر الأخبار عن حواء

يسعى بها من ولد يافث أحور ... كقضيب بانٍ فوق دعص نقاء.[4]

---

(١) ديوان بشارج٣ ص١٣٢.

(٢) لسان العرب – مادة هرقل.

(٣) ديوان أبى نواس ج٢ ص١٦١، السرق: الحرير الأبيض.

(٤) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٧-٣٨. شيث ابن آدم، وإليه أنساب بنى آدم كلهم اليوم، وذلك أن نسل سائر ولد آدم - غيرَ نسل شيث - انقرضوا وبادوا - تاريخ الطبرى ج١ ص١٢٦. يافث: من أبناء نوح الثلاثة، كانت قسمته آسيا الصغرى وأوروبا، الدعص: قطعة الرمل المستديرة، النقاء: الرمل المنقطع. راجع فى أخبار قسمة الأرض بين أبناء نوح. صناعة الكتابة ج١ ص١٣٨.

فى البيتين السابقين استعان أبو نواس بالتاريخ الإنسانى؛ مرة عندما أراد إثبات صفة القدم للخمر فقرنها بأيام آدم مع زوجه وابنه شيث - واسم حواء وشيث لم يردا فى القرآن، واستعان بالتاريخ ثانية عندما تغزل فى الساقى فنسبه لأبناء يافث وهم الأتراك والأوروبيون، فهو بقوله: «ولد يافث» اختصر من ذكر الكثير من الصفات الشكلية المعروفة عن أبناء هذه المنطقة، ومن ناحية أخرى فقد كان دليلاً على اتساع ثقافة أبى نواس، وأنه كان على دراية بتقسيم الأجناس. كذلك اتسعت ثقافته لتشمل بعض العادات الوافدة من الحضارات الأجنبية، فهو يقول:

اسقنا إن يومنا يوم رام ولِرام فضلٌ على الأيام[1]

ولعل أبا نواس فى هذا البيت وأمثاله مما سبق يحاول أن يثبت أمرين: أولهما استعراض ثقافاته المتعددة المتسعة والتى قد يحاول بها أن يتجاوز- ولو بينه وبين نفسه- وضاعة أصله وبيئته، وثانيهما كما يقول الأصفهانى عن أبياته التى يذكر فيها الفرس وغيرهم من العجم تفضيلاً لهم، أنه «كان يشتهى أن يذكر مناقبهم وآثارهم وأن يتزيَّا بزيهم ويظهر للناس أنه منهم»[2].

وعلى أية حال سواء أكان أبو نواس يستعرض ثقافته المتسعة أم حتى يكثر فى شعره من الاستعانة بنماذج من تاريخ الأعاجم حبًا وتفضيلاً لهم، إلا أنه يعد أكثر شعراء الفترة استشهادًا بالتاريخين العربى والإنسانى، إنه بلا شك يؤكد مقولة ابن قتيبة إنه «كان متفننًا فى العلم، قد ضرب فى كل نوع منه بنصيب»[3].

تعقيب: وقبل أن ننتقل إلى مصدر آخر علينا أن نذكر ملاحظة هامة توصلنا إليها، وهى أن التاريخ كما كان مصدرًا هامًا اتكأ عليه الشعراء إلا أنه لم يستخدم

---

(١) ديوان أبى نواس ج٢ ص٣١٤. رام: اليوم الحادى والعشرون من كل شهر من شهور الفرس، يلذون فيه ويفرحون.

(٢) ملحق الأغانى- أخبار أبى نواس ج١ ص٢٢٢.

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص٤٨٠.

لرسم الصور الفنية بقدر ما اعتمد فيه الشعراء على الاستعانة بمعلومة أو حادثة أو قياس حالة معاصرة بشبيهتها من الزمن الأسبق. كما أنهـم استغلوا التاريخ ككنز استخرجوا منه المعانى التى يمكن أن يدعمها التاريخ، فمـن أراد أن يفتخـر نسب نفسه إلى أشهر القبائل المعروفة بالأصالة والقوة، ومن أراد أن يثبت القـدم لشىء استغل اسم بعض القبائل القديمة، ومن أراد أن يقرن نفسه بمشاهير المحبين استقى من التاريخ من عُرف بالحب واشتهر به. لقد كان التاريخ مصدرًا لا يمكن إغفاله من مصادر الشعراء. ومع اهتمام البحث بقيمة المرجعية وأثرها فى الشعر بشكل عام، كان لا بد من ذكر هذا المصدر، وإن لم تمثل الصورة قدرًا كبيرًا من الأمثلة المعتمدة على التاريخ.



المبحث الثالث

الطبيعة

تتفتح عين الإنسان منذ ميلاده وقد أحاطت به الطبيعة بمظاهرها المختلفة، ويحيا الإنسان فى بيئته وقد شكلت الطبيعة أحد أهم المؤثرات فى تكوينه. والفنان هو أكثر طبقات المجتمع رهافة فى استقبال مظاهر الطبيعة، ثم وبعد عملية الاستقبال تلك تتم عملية الإبداع؛ إذ يضفى كل فنان على ذلك المظهر أو ذاك من مظاهر الطبيعة انطباعاته الخاصة التى تسم فنه وتميزه عن غيره، وكما يختلف كل فنان عن غيره فى تلقى مظاهر الطبيعة، فإن طبيعة الفن ذاتها تفرض نفسها، فالفنان قد يكون رسَّامًا كما قد يكون موسيقيًّا أو شاعرًا، ويتميز الشعر عن غيره من أنواع الفنون الأخرى أنه يمتلك الكثير من مميزات الفنون الأخرى، فالشاعر يستطيع أن يرسم لوحة الطبيعة بكلماته بحيث يتلقاها المستمع فترتسم فى ذهنه صورة واضحة المعالم، كذلك يمتلك الشاعر من خلال القوافى وأوزان الشعر المعروفة أن يمنح قصائد الموسيقى التى تكفل لها الانتشار والحفظ.

ولقد راح الشعراء يتفننون فى إبراز الطبيعة فى شعرهم، إما عن طريق تصويرها بشكل مباشر، أو إحاطتها بهالة من الصور البلاغية التى تزيد من إبرازها كما يريدون، ولقد عرضنا سابقًا فى هذا البحث مجموعة كبيرة من الأمثلة التى استعان فيها الشعراء بالطبيعة فى حديثنا عن الطبيعة فى القصيدة، وأيضًا فى معالجة أنماط الصورة، لذا سنكتفى هنا بإبراز بعض النماذج التى تدعم فكرة أن الطبيعة هى أحد أبرز مصادر التصوير الفنى.

فبشَّار على سبيل المثال يرسم صورة ملامحها كلها مأخوذة من الطبيعة فى وصف مشهد حربى فيقول:

وجيش كجنح الليل يرجف بالحصى   وبالشول والخطى حمر ثعالبُه
غدونا له والشمس فى خِدر أمها   تطالعنا والطَّلُّ لم يجر ذائبُه
كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليلٌ تهاوَى كواكبُه (1)

استعان الشاعر بالطبيعة صفة وموصوفًا فالجيش كان عدده كبيرًا كثيرًا، كان رهيبًا كظلمة الليل وقد حمل الجنود رماحهم وخرجوا فى آخر الليل قبل ظهور الشمس وهنا تبرز الطبيعة موصوفًا، فالشمس فتاة فى خدرها لم تخرج فلم تذب الندى ليتساقط على الأرض، ثم يكمل ليصف جانبًا من وطيس المعركة فى بيت من أشهر أبياته إذ يقدم صورته ذات التشبيه المركب فالنقع فوق الرؤوس يغلف المكان ويحيط به، كما تحيط ظلمة الليل ويلف الكون ولكن السيوف تتحرك وسط هذا الغبار لتبدو وكأنها نجوم تلمع وسط الظلام.

وفى صورة طبعية أخرى تتحد فيها الطبيعة مع الحالة النفسية للشاعر يقول بشّار:

أشاقكَ مغنى منزلٍ متأبِّدِ   وفحوى حديث الباكر المتعهدِ
وشامٍ بحوضى ما يريم كأنه   حقائق وشم أو وشوم على يدِ
إذا ما رأته العين بعد جلادة   جرى دمعُها كاللؤلؤ المتبددِ
كأن الحمام الوُرْقَ فى الدار وقعا   مآتم ثكلى من بواك وعود (2)

صورة طلل بقى بعدما هجرت المحبوبة المكان فظهر فى المكان وكأنه بقايا

---

(1) ديوان بشارج١ ص٣١٨ – يرجف: له صوت ودوى، الحصى: العدد الكبير، الخطى: الرمح، والثعالب: أطراف الرماح، الطل: الندى.

(2) ديوان بشار ج٣ ص٧٠-٧١. المتأبد: الذى سكنته الأوابد وهى الوحوش. فحوى الحديث: معناه وما يفيده بطريقة خفية، الباكر المتعهد: الطير من حمام لحوه. شام: آثار الديار أوما ينبت على آثار البحر، حوضى: مكان، ما يريم: ما يبرح. حقائق وشم: الأحقاق التى يوضع بها مادة الوشم.

وشم في اليد وبشّار هنا يعمد إلى صورة مستمدة من البيئة الأولى للشعر فهو يردد قول طرفة:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

ونجد وصف الطلل ينتقل إلى محور نفسي، فالطلل الذي يجلب الشجن إلى نفسه ينعكس على صورة الحمام الذي نزل بالطلل فيخيل إليه أنه مجموعة من النساء الثكلى التي تجمعت تبكي على من فقدت، فالشاعر يستخدم ما يسمى في علم النفس بالإسقاط (projection) [1] حيث قام بشار بتشبيه حال الحمام من تجمعها في رسم الدار وهن بين هادلات وساكنات أو طائرات بنساء تجمعت في مآتم بين باكية قادمة وأخرى راجعة من المأتم، واستغل هذا التشابه فجعلها رمزًا لحالته النفسية التي أسقطها على الهيئة الحاصلة في الحمام لتكون أوقع فنيًا من أن يأتي بها مباشرة فيصف حالته بالحزن أو الشجن.

أما مسلم فإنه كثيرًا ما وصف الصحراء كأحد مظاهر الطبيعة، ووصفه للصحراء هو دائمًا جزء من رحلته نحو الممدوح، وهو دائمًا يحاول من خلال وصفها بالتوحش والبعد؛ لإبراز مدى عنائه حتى يصل إلى الممدوح طمعًا في إجزال الجائزة، كقوله:

وبلدة ذات غول لا سبيل بها إلا الظنون وإلا مسرح السيد

كأن أعلامها والآل يركبها بدن توافي بها نذر إلى عيد

كلفت أهوالها عينًا مؤرقة إليك لولاك لم تكحل بتسهيد [2]

إن توظيف الطبيعة بالتقاط وإبراز أحد مظاهرها لم يكن بغرض الوصف، فهذه الصحراء البعيدة التي لا سبيل لمعرفة الطريق فيها إلا الظنون بجبالها

---

(١) راجع عبد القادر فيدوح- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ص٧٠-٧١.

(٢) ديوان مسلم ص١٥٦. غول: بعيدة، السيد: الذئب، الأعلام: الجبال، بدن: نوق، «توافي بها نذر إلى عيد»: أي جلبها نذر إلى النحر بمكة يوم العيد.

الضخمة والتى يلفها السراب وهذه المطية التى شقت عليها الرحلة حتى تدرك الممدوح، كل هذه الأوصاف غير مرتبطة بتجربة الشاعر، لكنها ناشئة عن براعته فى الإفادة من البيئة الأصلية للشعر.

ولمسلم إفادات كثيرة من البيئة القديمة أو الأولى فهو كثيرًا ما يذكر الصحراء والناقة وفيها - كما هو شأن الشاعر القديم - يمتدح ناقته بالسرعة والقدرة على تحمل المشاق بنشاط، فيقول:

إلى الأمام تهادانا بأرحلنا ... خلق من الريح فى أشباح ظلمان

كأن إفلاتَها والفجرُ يأخذها ... إفلاتُ صادرة عن قوس حسبانِ[1]

الناقة أحد معطيات الطبيعة يضعها مسلم فى وصفها بالسرعة فى مقابل ثلاث معطيات طبيعية أخرى، فهى كالريح وكالظليم وكالريم أو كالبقرة الهاربة من سهم صياد ويأتى هنا سؤال: لماذا وضع الشاعر كل هذه العناصر الطبيعية التى لا تعطى أية زيادة فى المعنى غير السرعة، ولماذا يشبه الناقة بحيوانين آخرين؟

لعل مذهب التصنيع الذى اشتهر به مسلم فيه جواب عن ذلك السؤال، فحب التوشية الزيادة فيها والذى يأتى عن طريق التزيد فى إبراز ملامح الصورة هو ما دفع مسلمًا إلى ذلك، فمسلم الذى قلد القدماء فى وصف الناقة كان على الطرف الآخر ابنًا لبيئته الجديدة.

وينطلق أبو نواس بالطبيعة إلى مجال الحداثة فيوظفها ليسقط مظاهر الطبيعة المشهورة فى البيئة القديمة، ويعلى من مظاهر الطبيعة فى البيئة الجديدة، فيطرح علينا جدلية واضحة بين القديم والجديد فيقول فى ذلك:

أحب إلىَّ من وخدِ المطايا ... بموماةٍ يتيه بها الظليمُ

---

(١) ديوان مسلم ص ١٢٦.

ومن نعت الديار ووصف ربع تلوح به على على القدم الرسومُ
رياض بالشقائقِ مونقاتٌ تكنّف نبتُها نور عميمُ
كأن بها الأقاحي حين تضحى عليها الشمس طالعة نجوم(1)

إن أبا نواس إزاء طبيعتين تطرحهما البيئة:

١- البيئة الأولى للشعر وهى مرتبطة بالصحراء وما فيها من أطلال.

٢- البيئة الجديدة بيئة الشعراء التى اكتسب فيها الشعر ملامح جديدة، من أبرزها تغير الطبيعة المحيطة بالشعراء، لذا فمن الطبيعى أن تبدأ صيحات التمرد على ذلك الالتزام بهذه الطبيعة التى لم تعد مصدرًا حقيقيًا للشاعر، بل هى مصدر موروث، ومن هنا فهو يخاطب الشعراء

محاولاً لفت انتباههم لتغير الطبيعة وضرورة مواكبة هذا التغير - بغض النظر هنا عن الحديث عن الشعوبية - فيقول:

تصف الطلول على السماع لها أفذو العيان كأنت فى العلم
وإذا وصفت الشىء متبعًا لم تخل من زلل ومن وهم(2)

وهو وإن كان عادة يقرن التجديد بالخمر واللهو إلا إنه ليس بوسع أى باحث أن ينكر محاولات أبى نواس التجديدية. وإذا كان مجال أبى نواس المفضل الخمر إذ راح من خلاله يحشد كل طاقاته الفنية وينهل من كل المصادر المتاحة، فإن العباس بن الأحنف فارس الغزل قد استغل الطبيعة أيضًا فى وصف مشاعره، فهو يقول:

لما رأيت الليلَ سدَّ طريقه عنى.وعذّبنى الظلامُ الراكدُ

---

(١) ديوان أبى نواس ج٢ ص٣٢٨.
(٢) المرجع السابق ص٣١٣.

والنجم في كبد السماء كأنه ... أعمى تحير ما لديه قائد[1]

لقد استغل الشاعر الطبيعة لتصوير حالة نفسية فمحاصرة الليل له وجثوم ظلامه على مشاعره وظهور النجم فى السماء كئيبًا حائرًا ليست إلا مجموعة الانفعالات التى غصت بها نفس الشاعر بسبب هجر المحبوبة له، والعباس فى هذه الصورة لم يرسم بالطبع صورة فنية أمينة للطبيعة لكنها كانت «بمثابة الإطار العام لمشاعره»[2] كما كان الأمر فى صورة بشار السابقة فى وصفه للأطلال. وما أشبه صورة العباس بصورة امرئ القيس القديمة الشهيرة لليل والتى رصد فيها مشاعره حين قال:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ... علىَّ بأنواع الهموم ليبتلى

فقلت له لما تمطى بصلبه ... وأردف أعجازًا وناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى ... بصبح، وما الإصباح منك بأمثل

ثم هو يذكر أيضًا نجوم ذلك الليل:

فيالك من ليل كأن نجومه ... بأمراس كتان إلى صم جندل[3]

ولقد مرت بنا أثناء الدراسة الكثير من النماذج التى برزت فيها الطبيعة فكانت مصدرًا ثريًا وأساسيًّا لكل الشعراء.

---

(١) ديوان العباس ص١٣٩.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور)- التفسير النفسى للأدب ص٩٠.

(٣) شرح المعلقات السبع - ص١٤١-١٤٢.

المبحث الرابع
الخبرة الحياتية

لكل إنسان مشاهداته وانطباعاته وتجاربه الخاصة التى تكون أحد مكوناته ومعتقداته، والفنان صاحب عين لاقطة يسجل مشاهداته فى بعض قصائده التى تصبح إذ ذاك منزوعة من الخبرات الحياتية التى يقدمها للمتلقى أو عرض خبرة من خبرات السابقين، وليست تجارب الشاعر وحده هى مصدره لتكوين الصور، بل يزخر المجتمع بمجموعة من الخبرات بعضها ناشئ من الحياة التى يعاصرها الشعراء من جهة أو من الخبرات الموروثة من جهة أخرى، وبالتالى فإن كل شاعر حاذق يستطيع أن يوظفها كما يتناسب مع غرضه.

ولقد ورد لدى شعراء الفترة موضع الدراسة الكثير من الصور الفنية والمقتبسة من خبراتهم الحياتية، فبشار يتحدث عن محبوبة ردته خائبًا فيقول:

طالبتها دَيْنى فراغت به	وعلقتْ قلبى مع الدين
فصرت كالعير غدا طالبًا	قرنًا فلم يرجع بأذنين[1]

إن ما فى البيت من روح الدعابة ناشئ عن الظروف التى أحاطت به، فلقد ورد الخبر فى الأغانى كما يلى: «قال بشّار دعانى عقبة بن سلم ودعا بحماد عجرد وأعشى باهلة فلما اجتمعنا عنده قال لنا: إنه خطر ببالى البارحة مثل يتمثله الناس: ذهب الحمار يطلب قرنين فجاء بلا أذنين، فأخرجوه من الشعر ومن أخرجه فله خمسة آلاف درهم، ومن لم يستطع جلد خمسمائة جلدة، فاستمهله حماد وأعشى لكن بشّارًا أنشد من فوره قصيدة» منها ما أوردناه فانصرف بالجائزة.

---

(١) الأغانى ج٣ ص٢٠٢.

صحيح أن المثل قد فرض عليه إلا أنه استطاع أن يوظفه بينما أخفق الشاعران الآخران.

ويذكر أبو العتاهية مثلاً آخر تبرز فيه خبرة حياتية أو مشاهدة حياتية فيقول:

إن استهانتها بمن صرعت لبقدر ما تعلو به رتبه

وإذا استوت للنمل أجنحة حتى يطير فقد دنا عطبه[1]

لقد تمثل أبو العتاهية بواحدة من الخبرات الحياتية؛ وهو «أن النمل إذا نبتت أجنحته فقد دنا هلاكه، وهو مثل يضرب لارتياش الضعيف بما فيه هلاكه»[2]، فالمحبوبة التى استهانت بأمره وتجبرت ما هى إلا - فى حالها هذه - لكالنملة التى تبدو عليها مظاهر القوة بظهور أجنحة لها ولكنها فى الواقع بداية نهايتها وهذا المعنى هو ما أراده أبو العتاهية إيصاله عندما استعان بهذه الصورة.

ويلجأ أبو العتاهية أيضًا إلى أحد الأمثلة المرتبطة بطلب الحاجة من غير موضعها، إذ يقول هاجيًا أحد البخلاء بقوله:

إن الذى بات يرتجيك كمن يحلب تيسًا من شهوة اللبن[3]

إن وقوف الشاعر راجيًا نيل عطاء هذا المهجو أمر مستحيل كمن يحاول الحصول على اللبن بحلب التيس. وفى صورة مماثلة يذكر مسلم:

وإنى وإشرافى عليك بهمتى لكالمبتغى زبدة الماء بالمخض[4]

اعتمد الشاعران فى استشهادهما على مثلين اقتبساهما من واقع الحياة وما كان يتردد على ألسنة الناس، فما تتناقله ألسنة العامة من حكايات وأمثال هو أحد مصادر التصوير إذ أنه خبرات حياتية جماعية.

---

(١) الثعالبى- ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب- ج١ ص٤٣٦.

(٢) المرجع السابق.

(٣) جمهرة الأمثال ج٢ ص١٥.

(٤) جمهرة الأمثال ج٢ ص١٥.

ويتفرد مسلم بعرض إحدى خبراته بحيث أصبحت صورته نموذجًا فريدًا ومثارًا لإعجاب الكثيرين من النقاد وهى تبرز خبرة فى مجال الفروسية:

إنــى وإسماعيــل يــوم فراقــه لكالغمـد يوم الروع فارقه النصل[1]

إن مسلمًا فى رثائه قدم صورة مركبة باستخدام التشبيه التمثيلى ربما كانت هى السبب وراء الإعجاب بها، فلقد كان كل جزء فى الشطر الأول له مقابل فى الشطر الثانى، فمسلم مقابل للغمد وإسماعيل هو النصل، ويوم الفراق هو يوم الروع، وهذا الاستقصاء لكل جزء من أجزاء الصورة أكسبها عمقًا دلاليًا ويتضح ذلك بشكل خاص فى استخدامه لصورة الغمد بلا نصل مما ينفى أى أهمية إذ ذاك للغمد، كما أن استخدامه ليوم الروع ليقابل يوم الفراق يحمل دلالة عميقة تعكس مدى صدقه، فلم يكن موت صديقه مجرد فراق بل كان بالنسبة له روعًا، لقد وفق مسلم تمامًا فى اختيار مفرداته وهو ما انعكس على الصورة.

وإذا كان مسلم قد عكس صورة فريدة فى رثاء صديقه فإن بشارًا قدّم «صورة فريدة وتشبيهًا غريبًا ربما لم يقله شاعر أو يلتفت إليه قبل بشار»[2]، وذلك حينما قال فى مجال الغزل:

ختـم الـحب لـها فى عنقـى موضع الـخاتم من أهل الذمم

الصورة السابقة صورة مقتبسة من مشاهدة حياتية أتاحتها البيئة التى يعيش فيها الشاعر، فأهل الذمة كانوا يختمون أعناقهم حتى يعرفوا فينالوا حماية الدولة لهم وليعرف أنهم دفعوا الجزية، على الرغم من جدة الصورة إلا أننا لا نجد فيها سوى هذه الجدة التى أوحت بها الحضارة، فالصورة تفتقد وجه شبه واضح بين خاتم الحب والخاتم الذى يكون فى عنق أهل الذمة.

---

(١) ورد البيت فى جمهرة الأمثال ج٢ ص١٠، وكذلك ورد فى المستقصى فى أمثال العرب فصل الهمزة مع الضاد ج١ ص٢١٩.

(٢) مصطفى الشكعة (الدكتور)- الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص ١٦٧.

وانتشار أهل الذمة فى هذا المجتمع كان له أثره فقد كان الكثيرون من الشعراء يلجئون إلى الأديرة لشرب الخمر، وهناك يشاهدون القساوسة وهم يمارسون شعائرهم، وأبو نواس ينقل هذه الصور كثيرًا فى شعره، فمن ذلك قوله [1] :

كأن هديرها فى الدنّ يحكى   قراة القسِّ قابله الصليبُ

إن صوت الخمر المحبوسة فى دنها منذ زمن يشبهها أبو نواس بقراءة أو تمتمات القس عندما يؤدى صلواته أمام الصليب، ولعل فى صوت الخمر قداسة.

ولعل أبا نواس المولع بالخمر أراد أن يضفى عليها نوعًا من القداسة عندما قرن صوت حبابها وهو يتحرك مضطربًا بصلوات القس أمام الصليب.

وفى استدعاء آخر لصورة القساوسة وصلبانهم، يقول أيضًا فى الخمر:

ملس وأمثالها محفرة   صور فيها القسوس والصلب

يتلون إنجيلهم، وفوقهم   سماء خمر نجومها الحبب

كأنها لؤلؤ تبدده   أيدى عذارى أفضى بها اللعب [2]

الصورة حافلة بمظاهر حضارية، فالكؤوس التى يشربون فيها الخمر محفور بداخلها صور للقساوسة والصلبان وسماء هذه الصور المحفورة قد صنعها الحبب الذى يشبه النجوم اللامعة، وهى أيضًا فى لمعانها وتناثرها كاللؤلؤ، وزيادة فى إظهار الترف فإن هذا اللؤلؤ نثرته عذارى وهن يلعبن.

وإضافة إلى ما عكسته الصورة من الأثر الحضارى على المجتمع، فقد عكست أيضًا ما كان يشعر به النواسى من نعيم فى ظل الخمر، إذ يعمد دائمًا إلى وصفها بكل صفات الجمال والجلال اللذين يحيطان بها وبكل ما يمت إلى عالمها بصلة.

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٧١.

(٢) المرجع السابق ص٦٨.

أما دعبل الخزاعى الذى شغل كثيرًا بالهجاء فقد استغل مشاهداته والخبرات المكتسبة من الحياة ليهجو أحمد بن أبى داود، فإذا كان الفخر بالأنساب والأصل أمرًا اعتاده العرب، فإن الهجاء أحيانًا يكون بالضرب على هذا الوتر، فدعبل يوجه هجاءه نحو ابن أبى داود واصمًا إيَّاه بانقطاع الأصل والحسب، فيقول:

قبائل جذ أصلهم فبادوا ... وأودى ذكرهم زمنًا فبادوا

وكانوا غرزوا فى الرمل بيضا ... فأمسكه، كما غرز الجراد[1]

يعتمد دعبل على مشاهدة أو خبرة إنسانية بما يحيط به، فهو يعرف أن الجرادة عندما تريد أن تبيض فإنها تثبت ذنبها فى الأرض. وقد وظف دعبل هذه الخبرة توظيفا طريفًا عندما شبَّه آباء المهجو بالجراد من جهة، وبانقطاع نسبهم فى استخدامه لذلك التشبيه البديع عندما غاص البيض فى الرمال فهلك النسل وقضى على هذه القبيلة.

(١) ديوان دعبل ص ١١٣.



المبحث الخامس
الكتابات العلمية

الإنسان كائن محب للتعلم والاكتشاف والإنجازات البشرية تدرجت وتطورت على مدى التاريخ الإنساني، وظهرت الكتابة لتسجيل هذه الإنجازات لتستفيد منها الأجيال ولتطورها، ويعد الشعراء من أهم شرائح المجتمع التي تعد مستفيدة ومفيدة في هذا المجال، فكم من الأفكار العلمية وصلتنا من خلال الشعر! فعلى سبيل المثال قد اعتمد علم النحو كثيرًا على الشعر القديم، فاستند إليه علماء النحو للاحتجاج بالبيت الشعري على أحد القواعد النحوية أو اللغوية. كذلك استفاد الشعراء من الكتابات العلمية أو الخبرات العلمية فكانت لهم مصدرًا هامًا أثروا من خلاله شعرهم وبنوا عليه الكثير من صورهم الفنية وتتعدد استفادات الشعراء من الكتابات أو الخبرات العلمية المأخوذة عن علماء العصر والتي تعد أحد المكونات الثقافية التي كان يتلقاها الشاعر، وكل شاعر يستند في اعتماده على هذا المصدر إلى مدى ثقافته وأحيانًا قد يكون ذلك من باب ترديد معلومة بغض النظر عن صحتها؛ إذ تدور على ألسنة العامة حتى تحولت إلى ما يشبه - بسبب كثرة دورانها - إلى حقيقة ثابتة مثل ما ذكره بشار كثيرًا في شعره من تصوير حالة خلف الوعد بما عرف من أن الكمون ينمو على أمل السقي، فاستخدم بشار هذه الفكرة فقال مثلاً استنادًا إلى الخبرة العلمية في النبات:

وعدت فلم تصدق وقلت غدًا غدا ... كما وعد الكمون شربًا مؤخرًا[1]

وقال مرددًا الفكرة مرة أخرى راسمًا صورة طريفة في عتاب يعقوب ابن داود الذي توجه إليه لنيل عطائه إلا أنه عاد خائبًا:

---

(١) الأغاني ج١٤ ص٣١٦.

يعقوب قد ورد العفاة عشية ... متعرضين لسيبك المنتاب
فسقيتهم وحسبتني كمونة ... نبتت لزارعها بغير شراب
مه لا أبا لك إنني ريحانة ... فاشمم بأنفك واسقها بذناب[1]

عمد بشار إلى رسم هذه الصورة معتمدًا على خبرتين بالنبات؛ إحداهما مأخوذة من المأثور الشعبي وهى فكرة أن الكمون ينمو على الوعد بالسقى، أما الخبرة الثانية وهى معلومة حقيقية وهى أن الريحان لا يوصل إلى شمه والانتفاع به إلا بعد سقيه وتعهده بالرعاية، وهو يذكر المثالين أو الصورتين ليعرف يعقوب قدره ومنزلته.

ومثله فى المعلومة التى يعود أصلها إلى ألسنة العامة ما استند إليه العباس بن الأحنف كخبرة طبية فى قوله للمحبوبة لا يصرح باسمها:

يا قرة العين يا من لا أسميه ... يا من إذا خدرت رجلى أسميه[2]

فهو هنا يردد ما كانت تذهب إليه العرب من أن الخدر يذهب إذا نادى الإنسان اسم شخص يحبه، وشأنه يطبق وصفه من وصفات الطب الشعبى. بل إن هناك خبرة طبية لدى العباس مستمعة من السنة، فإذا كان «ماءُ زَمْزَمٍ لِمَا شُرِبَ لَه» فإن هذا يعطى يجعل ماء زمزم أحد أنواع العقاقير التى تعارف عليها الناس، لذا فإن العباس يذكر فى شعره موقفًا يبدو فيه خفة ظل ذلك العاشق إذ يناشد أصحابه قائلاً:

خذوا لى منها جرعة فى زجاجة ... ألا إنها لو تعلمون طبيبى
فرشوا على وجهى أفق من بليتى ... يثيبكمُ ذو العرش خير مثيب
فإن قال أهلى ما الذى جئتمُ به ... وقد يُحسن التعليلَ كلُّ أديبِ

---

(١) ديوان بشار ج١ ص١٦٢. الذناب: جمع ذنوب وهى الدلو المملوء بالماء.
(٢) ديوان العباس ص٣٧٦.

فقولـوا لهم جئناه من ماء زمزم　　　لنشفيـه مـن داء به بتَنـوبِ[1]

بداية يرى الشاعر أن ريق المحبوبة هو ترياق لمرضه وهو مرض العشق وبعد المحبوبة، إلا أنه يذكرهم – وهنا تبدو الطرافة السردية – أنه إذا تساءل أهله عما أتوا به فعليهم أن يجيبوا بأنهم يحملون ماء زمزم أحضروه ليشفى بـه الـشاعر مما أصابه.

والكتابة العلمية أو الخبرة العلمية هى مصدر للتصوير الفنى متعدد الفـروع، ويعمد كل شاعر إلى الإكثار من فرع دون غيره على أساس من إلمامه بهذا الفرع المعرفى.

ومن هذه الفروع :

أ) النبات :

أحد أبرز أشكال الحياة التى تحيط بالإنسان ولكـل بيئـة نباتهـا ولكـل مجتمـع علمه بأسرار ما ينمو لديه من نبات، وكما كان للعربى فى صحرائه نبـات خـبره وعَلِمَ خصائصه، فلقد كان للحضارة أيضًا أثرها فـى اتـساع المعرفـة بالنباتـات، خاصة ما ارتبط منه بالورود والرياحين التى انتـشرت فـى الريـاض والبـساتين، فأبو نواس على سبيل المثال يذكر من نبات الصحراء:

بـلاد نبتهـا عشـر وطلـح　　　وأكثـر صيدهـا ضبـع وذيـبُ[2]

وهو فى موضع آخر يجعل من النبات موضعًا ينفث فيه سم الشعوبية فيقول:

ونـحـن فى بسـاتيـن فتنفحنـا　　　ريح البنفسج لا نشر الخزاماء[3]

إن الخزامى من نبت الأعراب لكن البنفسج من نبت الحاضرة.

---

(١) ديوان العباس ص٤٨-٤٩.

(٢) ديوان أبى نواس ج١ ص٧٠.

(٣) نفسه ص ٣٥ .

ويعقد أبو نواس مقارنة بين بيتين زراعيتين يعرض فيهما نبات الصحراء فى مقابل ما ينمو فى الحواضر، وهو بالتأكيد يميل نحو نبت الحاضرة فيقول:

وعُجْ إلى النرجس عن عوسجٍ   والآسِ عن شيحٍ وقيصومِ[1]

وانطلاقا من الصور الفنية والتى نقدم منها نماذج متعددة فأبو العتاهية يهجو والبة بن الحباب بقوله:

أوالب أنت فى العرب   كمثل الشيص فى الرطب[2]

والبة فضلة على العرب محسوب عليهم إلا أنه ليس منهم، هذه هى الصورة التى صنعها أبو العتاهية لوالبة عندما اعتمد على هذه الخبرة فى علم النبات.

ولأن النخل هو أكثر النباتات انتشارًا فى أرض العرب، فلقد كان من الطبيعى أن تكون خبرتهم به كبيرة، فدعبل يرثى البرامكة بقوله:

لقد غرسوا غرس النخيل تمكنًا   وما حصدوا إلا كما حصد البقل[3]

ويبدو من خلال استقراء ديوان دعبل أن لديه خبرة علمية واسعة بالنبات؛ إذ وظَّف هذا المصدر توظيفًا ملائمًا فى الكثير من الصور الفنية التى تناثرت فى قصائده، ومن الطريف أنها صور تلاءمت مع غرضه المفضل: الهجاء، فهو يقول هاجيًا رجلاً يراه وضيع الأصل تزوج من أسرة ذات نسب:

إن كان قوم أراد الله خزيهم   فزوجوك ارتغابًا منك فى ذهبك

فذاك يوجب أن النبع تجمعه   إلى خلافك فى العيدان أو غربك[4]

---

(١) الديوان ج٢ ص٣٢٧.

(٢) الأغانى ج١٨ ص١٠٧. الشيص: الصيص، وهو التمر الذى لم يشتد نواه إذ لم تلقح النخل.

(٣) ديوان دعبل ص٢١٥.

(٤) ديوان دعبل ص ٧٦. النبع: شجر القسى الأصيل، الخلاف: صنف من الصفصاف سمى بذلك لأن السيل يجىء به سبيًا فينبت فى خلاف أصله، الغرب: شجرة شائكة خضراء يتخذ منها القطران الذى يدهن به الإبل.

إنه يشبه حالة هذا المهجو الذى لا أصل له فيحاول أن يصل إلى الحب من خلال النسب، وهو فى هذا يضرب مثلاً أو يرسم صورة لاجتماع نبتين أحدهما أصيل قوى، وهو شجر النبع الذى قد يحمل إليه السيل نوعًا من النباتات الضعيفة (الخلاف) فتنبت وسطه فيبدو وكأنه من نفس النوع، ومن المؤكد أن مثل هذا التشبيه استند فيه دعبل على خبرته فى علمه بالنبات.

ومن هذه الخبرة ينطلق أيضًا ليرسم صورة أخرى إذ يقول:

والمجد يفسده اللئيم بلؤمه كالمسك يفسد ريحه بالكندس(١)

فى الشطر الأول يقدم الشاعر معنى ذهنيا دعمه بالصورة فى الشطر الثانى، فالمسك ذلك العطر الذكى قوى الرائحة يفسد إن شيب بأحد أنواع النباتات وهو الكندس وهو نبات له رائحة معطسة فإنه برائحته تلك يفسد رائحة المسك.

وقال معاتبا بصيغة غاضبة – فى صورة مماثلة لتلك التى قدمها بشار فى عتابه ليعقوب بن داوود:

وحسبتنى فقعًا بقرقرة فوطئتنى وطئًا على حنق(٢)

الفقع من نبات الصحراء، وهو فطر ينمو فى باطن الأرض فى الصحراء بعد المطر وليس له جذور ولا أغصان، ويضرب به المثل لمن لا أصل له أو سند.

وتتضح فى الصورة التى اعتمد عليها دعبل أنها كلها ذات أصل بدوى لا أثر للحضارة فيها، وكأن خبرته كانت بنبات الصحراء التى عاش جزءًا كبيرًا من حياته فيها عندما صحب الشطار. ولكن الأمر يختلف عند العباس بن الأحنف ابن بغداد حاضرة الخلافة ومركز الحضارة الجديدة بما حملته من صنوف الحياة المخالفة للبداوة والخشونة، فهو كثيرًا ما يعمد إلى ذكر الورود والرياحين، بل إنه يذهب إلى تفضيل نوع على غيره، ومن خبراته بالنبات يقول:

---

(١) المرجع السابق ص١٧٠. الكندس: عروق نبات مسهل مقيئ معطس.

(٢) المرجع السابق ص١٩٤. القرقر: الأرض المطمئنة.

والله ما شبهت بالورد عهدها إذا ما انقضى فيما تقول الأعاجم
ولكننى شبهته بالآس دائمًا وليس يدوم الورد، والآس دائم[1]

وردت فى كتب الأدب[2] فصول خاصة عقدت لذكر النباتات وما اشتهرت به، ومما كتب فى مقارنة بين الآس والورد يذكر أن هذه الأفضلية تأتى من أن الآس وهو أحد صنوف الرياحين هو شجر دائم الخضرة وليس الورد كذلك[3]، من هنا انطلقت صورة العباس التى أراد أن يشبه فيها عهد محبوبته بالآس لما عرف عنه من الدوام. لقد لجأ الشعراء كثيرًا فى شعرهم إلى الاستعانة بالنباتات التى انتشرت حولهم فى بيئتى البادية، والحاضرة فراحوا يوشحون به القصائد ويعمدون إلى معارفهم فى هذا المجال لرسم صورهم الفنية.

ب) الفلك :

السماء أفق واسع كان محط اهتمام الإنسان منذ وجد على الأرض ترمقه عيون البشر ليلاً ونهارًا فنسج حولها الخرافات، كما أنه استطاع أيضًا أن يصل إلى حقائق أفادته فى الحياة، فلقد كانت الشمس نهارًا تحدد لهم الجهات كما كانت النجوم ليلاً علاماتٍ يهتدى بها السائر أو يحدد بها مكان المنازل والأماكن.

ومنه ما أورده صاحب معجم ما استعجم: «سمع قيس بن مكشوح سليك ابن السلكة يقول بعكاظ وهو لا يعرفه: من يصف لى منازل قومه وأصف له منازل قومى؟ فقال قيس: خذ بين مطلع سهيل ويد الجوزاء اليسرى العامد لها من

---

(١) ديوان العباس ص ٣٢١.

(٢) راجع على سبيل المثال: فى تفضيل نبات على آخر وذكر بعض صفاته. معجم الأدباءج١ ص٢٩١، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ج٤ ص٦٧٤، معجم أسماء الأشياء ج١ ص٤٨.

(٣) محاضرات الأدباءج٢ ص٦٠١، من الطريف أن يتحمس صاحب الكتاب لتفضيل الآس على الورد حتى يذكر حديثًا ينسبه إلى الحسين من أنه قال: «حبانى رسول الله بكلتا يديه وردة، وقال إنه سيد رياحين الجنة خلا الآس».

أفق السماء فهناك منازل قومى»[1].

كذلك كانت لهم خبراتهم فى الأبراج والأنواء، خاصة وأن اهتمامهم بها يساعدهم فى تحديد فصول السنة وأوقات نزول الأمطار، كما أن العرب عُنوا «بالنجوم ومطالعها ومساقطها ومراعاتها وتسميتها؛ لأنهم كانوا أميين لا يحسبون ولا يكتبون ولم يحفظوا حلول الحقوق فى مواقيتها إلا بهذه النجوم.. فكان من اللازم للحق الضامن له أن يقول إذا طلع نجم الثريا أديت من حقك كذا وكذا وإذا طلع بعده الدبران وفيتك كذا»[2].

ولقد خصوا كل نجم باسم تمييزًا له عن غيره، ولعله من الطريف ما يقابل الباحث من الحكايات الخرافية التى ترتبط ببعض الكواكب والنجوم ومسمياتها.

ولأن الشاعر ابن بيئته فمن الطبعى ألا يفوته تسجيل بعض الخبرات حول هذه النجوم، فمنهم من راح يهتم لها فيرصد حركتها أو شكلها ومنهم من استعان بالفلك كمصدر فنى يستعين به فى إبداع تجربة فالمهلهل على سبيل المثال وهو أقدم الشعراء رسم صورة فنية بديعة اعتمد فيها على حركة النجوم وشكلها، فقال[3]:

كأن الجدىَ جدىَ بنات نعش ... يكب على اليدين بمستدير

تحبو الشعريان إلى سهيل ... يلوح كقمة الجمل الكبير[4]

---

(١) عبد الله بن عبد العزيز البكرى الأندلسى - معجم ما استعجم - ت. مصطفى السقا - عالم الكتب - ط٣ - بيروت - ١٤٠٣ - ج١ - ص٤١١.

(٢) أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى - الزاهر - ت. د/ حاتم صالح الضامن - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٩٢ - جزءان - ط١ج١ ص٤٢٩.

(٣) الأغانى ج٥ ص٦٤.

(٤) بنات نعش: سبعة أنجم على القرب من القطب الشمالى، الجدى: هو نجم صغير على القرب من القطب الشمالى يستدل به على موضع القطب، ويقال له جدى بنات نعش الصغرى. الشعريان: نجمان هما الشعرى اليمانية والشعرى الشامية، سهيل: نجم منفرد عن الكواكب من الكواكب اليمانية. صبح الأعشى ج٢ ص١٨١.

إذن فإن أغلب الخبرات الفلكية أخذها أو ورثها المتأخرون عن السابقين فاستعانوا بها فى أشعارهم فهاهم شعراؤنا يذكرون فى قصائدهم بعض أسماء هذه النجوم معتمدين على شيء من خصائصها، فأبو العتاهية يذكر الناس بالموت الذى يأتى بلا موعد ليلاً ونهارًا فيقول[١]:

يا موت يا موت صبحتنا بك الشمس ومست كواكب الأسد[٢]

أو قول العباس حاسدًا أهل الحجاز بوجود المحبوبة لديهم ولما تصل العراق بعد:

طربت إلى أهل الحجاز وقد بدا سهيل اليمانى واستهلت مطالعه[٣]

كانت المحبوبة ببلاد الحجاز ولم تكن قد وصلت العراق بعد، فهو يشبهها بسهيل، وهو نجم بهىٌّ يظهر فى سماء الحجاز، وبعد بضع عشرة ليلة يظهر بالعراق[٤].

أما أبو نواس فإنه يتحدث عن خمرة الأزلية فيقول:

تخيرت والنجوم وقف لم يتمكّن بها المدار[٥]

سبك أبو نواس البيت معتمدًا على ما قاله «علماء الهند من المنجمين إذ قالوا إن الله عَزَّ وَجَلَّ لما خلق النجوم، خلقها مجتمعة واقفة فى مكان واحد ثم فرقها وأدارها».

إذن لقد وظف أبو نواس هذه المعلومة التى وردت عن الهنود الذين عرفوا

---

(١) ديوان أبى العتاهية ص٧١.

(٢) الأسد: كوكب يظهر مساءً وسط السماء فى صورة أسد فمه مفتوح وعلى رأسه كواكب مضيئة.

(٣) ديوان العباس ص٢٤٨.

(٤) أدب الكاتب ج١ ص٧٢.

(٥) ملحق الأغانى فى أخبار أبى نواس ج١ ص٢٢٢.

باشتغالهم بعلم الفلك فربط بين ما أراد نقله للمستمع من قدم الخمر رابطًا إيَّاها بهذا النوع من العلم، وهذا المصدر كان سندًا يدعم به الشاعر صورته، فأبو العتاهية عندما أراد هجاء والبة بن الحباب قال مستعينًا بعلم الفلك:

أراك ولــدت بالمريخ يابن سبائك الذهب
فجئت أقيشر الخديـ ـن أزرق عارم الذنب[1]

إن والبة بن الحباب يدعى أنه عربى أصيل من بنى أسد، لكن أبا العتاهية يحاول نفى هذا النسب متعجبًا، فيقول إنك ولدت بالمريخ و«المريخ يعرف أنه كوكب أحمر اللون»[2]، فنسبة والبة إليه تعنى أنه أحمر الوجه «أقيشر الخدين» أزرق أى أنه صافى الحمرة أو البياض، والمعروف أن أبناء العرب ذوو بشرة تميل إلى السمرة، أما أبو نواس فلقد أبرز ثقافة واسعة فى كثير من المجالات والمعارف كما سبق ورأينا ومن ثقافته بعلم الفلك نجده يرسم صورة فلكية طريفة فيقول[3]:

ويمين الجوزاء تبسط باعًا لعناق الدجى بغير بنان

يبدو الجوزاء معترضًا فى السماء وكأنه شخص يمد ذراعه لعناق الليل، والجوزاء كما تذكر الكتب التى خصصت للكتابة عن الفلك تصفه بأنه مجموعة من الكواكب التى تظهر فى صورة ملك متوج على كرسى[4]. وتبدو نجوم الجوزاء متلألئة لامعة وسط الظلام وفى هذا يشبه بها كؤوس الخمر فيقول[5]:

وكأن أقداح الزجاج إذا جرتْ وسط الظلام كواكبُ الجوزاءِ

---

(١) الأغانى ج١٨ ص١٠٨.
(٢) صبح الأعشى ج٢ ص١٦٧. أزرق: صافى أو أبيض، عارم: خبيث شرير.
(٣) المثل السائر: ج١ ص٤٠٢.
(٤) أساس البلاغة ج١ ص٨١
(٥) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٨.

ويبدع أبو نواس فى توظيف ما ثقفه من علم الفلك ليصف دخول فصل الربيع قائلاً:

أما ترى الشمس حلَّت الحملا	وطاب وقت الزمان واعتدلا
وغنت الطير بعد عُجمتها	واستوفت الخمر حولها كملا[1]

إن حلول الشمس فى برج الحمل هو نقطة الاستواء الربيعى الذى يعتدل فيه الطقس، وتبدأ الطيور بالانتشار والتغريد. لقد لعب الشاعر بهذا البيت على محورين هامين، الأول هو ما أراده من تثبيت فكرة بداية الربيع حين تحل الشمس بالحمل ويبدأ بعدها بالانطلاق بوصف مظاهره، والتى يرى من أهمها استيفاء الخمر عامًا كاملاً منذ أن كانت عنبًا حتى عصرت وصارت فى الدنان، وهو فى هذا المعنى حاز على رضا أحد أكبر علماء اللغة والأدب وهو الأصمعى[2].

أما المحور الثانى أن هذا الاحتفال بنزول الشمس فى برج الحمل هو «احتفال هام لدى الصابئين»[3] من عبدة النجوم والكواكب، فلقد كانوا يعظمون هذا اليوم، فلعل أبا نواس كانت إحدى مرجعياته هو خبرته بما انتشر فى الحضارة العباسية التى استوعبت الثقافات المتعددة.

تقييم عام: (عن مستوى الاستعانة بصور الطبيعة)

تعددت مصادر التصوير الفنى لدى الشعراء فكانت سندًا قويًا دعموا به شعرهم بشكل عام وصورهم بشكل خاص، مما زاد تلك الصور وضوحًا وأكسبها دلالات أعمق وأثرى تجارب هؤلاء المبدعين، وبالطبع لم تكن كل الصور التى قدمها الشعراء ذات صلة بالطبيعة، ولكن يعنينا كثيرًا أن نقف على

(١) ملحق الأغانى- ص٢٢٣.

(٢) المرجع السابق.

(٣) صبح الأعشى، ج٢ ص٤٦٧.

مدى استعانتهم بتلك المصادر لرسم صور ذات علاقة بالطبيعة أنها محور هام فى هذه الدراسة.

اتضح مما سبق أمران: **أولاً**: أن الصور التى كانت ذات علاقة بالخمر هى أكثر الصور ارتباطًا بالطبيعة؛ إذ كان الشعراء إما أن يذكروا مجالس الخمر التى كانت كثيرًا ما تقوم بين أحضان الطبيعة، أو أن يذكر للخمر ذاتها صفات مستعارة من أحد مظاهر الطبيعة. **ثانيًا**: التفاوت بين الشعراء فى الاستعانة بتلك المصادر فكان على رأسهم أبو نواس الذى أحاط بالكثير من الثقافات والخبرات التى شهدها العصر.

بينما قلَّ اعتماد أبى العتاهية على هذه المصادر فى تكوين صوره، ويرجع ذلك إلى إقلال أبى العتاهية أصلاً من تقديم الصور فى شعره الذى سيطر عليه الزهد والذى فضل فيه أبو العتاهية العمد إلى أسلوب التقرير والمباشرة.

لاحظنا أيضًا أن الكتابات العلمية أو الخبرات العلمية كانت تعتمد بشدة على الفلك والنبات على اعتبار أنهما من أكثر العلوم التى تهم العربى أومن نشأ فى بيئة عربية، أما الطب والكيمياء فلم تلق لدى شعراء تلك الفترة اهتمامًا فلم يعولوا عليهما فى رسم الصور. ولقد ثبت ذلك بعد استقصاء البحث فى دواوين الشعراء وقد يعود عدم اعتماد الشعراء على هذين الفرعين من العلم إلى قلة شيوع المعرفة بهما لدى المتلقى العادى من أبناء المجتمع، فكان من المنطقى أن يعمد الشاعر إلى ما كان معروفًا ومتداولاً من العلوم بين عامة الناس حتى تكون الصور المقدمة واضحة لدى المتلقى الذى يعد أساسًا فى عملية الإبداع.

وبنظرة عامة على مصادر التصوير الفنى نجد أن الطبيعة قد شغلت حيزًا من صور الشعراء إلا أنها تفاوتت تبعًا للمصدر فما ارتبط منها بالطبيعة – كالخبرة الحياتية والفلك والطبيعة والنبات – زادت فيه نسبة الصور المعتمدة على الطبيعة.



الفصل السادس

مستوى المرجعية فى شعر الطبيعة



أولاً: مصادر المرجعية :

ترتبط المرجعية فى هذه الدراسة بالطبيعة ارتباطًا وثيقًا. ولقد استقى الشعراء من الطبيعة طائفة كبيرة من صورهم الفنية شملت مظاهر عدة، وأحاطت بجوانب متنوعة من الطبيعة. وكان من هذه المظاهر ما ارتبط بالطبيعة المحيطة بالشعراء فى الحواضر كالبساتين وما فيها من أزهار وثمار أو بالطبيعة فى البادية كالصحراء وحيوانها.

ومما يستحق الذكر هنا أن الصور الصادرة عن طبيعة الحواضر غالبًا ما ارتبطت بمجالس الخمر، كما أنها تميزت بسهولة الألفاظ وقرب المعنى وذلك خلافًا لما جاء من الصور المقتبسة من حياة البادية التى كان يغلب عليها الصعوبة فى الألفاظ والمعانى، الأمر الذى كان يشى بالتكلف والتصنع من قبل الشعراء الذين كانوا غالبًا ما يحتذون حذو القدماء فى صنع الصور المرتبطة بالصحراء. ولكننا مع هذا لا نصدر حكمًا كليًا بمحاكاة تلك الصور للقديم وأنه قد عدمت فيها الجدة أو البراعة، فلقد سجلنا فيما سبق ما ظهر فى تلك الصور من إبداع، إضافة إلى ما استطاع الشعراء إضفاءه من نسمات الحضارة على صورهم ليتواءموا - ولو نفسيًا - مع حاضرهم.

لقد عشق الشعراء جمال الطبيعة «ففتنوا بروعة الليل والنجوم فكانت الطبيعة هى إحدى وأهم منابع صورهم فكانت دائمًا تسعفهم بالصور بل إنها تفجر فى نفوسهم صورًا عندما يتحدثون عن أمور معنوية»[(1)] .

<u>وهذه الطبيعة الملهمة يمكننا أن نقسمها إلى قسمين هما:</u>

١) الطبيعة الحية.

٢) الطبيعة الصامتة أو الساكنة.

---

(١) محمد على هدية (الدكتور) - الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق- ط١، المطبعة الفنية - ص٢٣٦.

أولاً: الطبيعة الحيَّة :

ونعنى بها الحيوانات والطيور، إن هذه الكائنات المتحركة فى الطبيعة إلى جوار الإنسان، كان بعضها يتفاعل معه فيشاركه حياته، فهى معه فى سلمه وحربه ومرحه ولهوه، أو قد تكون شريكه فى أصعب المواقف، ففى رحلته فى الصحراء المخيفة تكون الناقة الرفيق المخلص الذى يصدع به الإنسان الخوف، وقد تكون حيوانات الصحراء كالظليم وبقر الوحش والحرباء بل الجنادب واليعاسيب أنيسه الذى قد يشتغل بمشاهدته أثناء سيره فتكسبه المشاهدة تسلية وتضيف إليه خبرة. كتلك الصورة التى قدمها بشار:

وفلاة زوراء تلقى بها العيـ ـن رفاضًا يمشين مشى النساء

من بلاد المخافى تغول بالركـ ـب، فضاء موصولة بفضاء

قد تجشمتها وللجندب الجو ن نداء فى الصبح أو كالنداء

حين قال اليعفور وارتكض الآ ل بريعانه ارتكاض النهاء

بسبوح اليدين عاملة الرجـ ـل مروح تغلو من الغلواء[1]

وسنعرض فيما يلى لمجموعة من الصور التى يستلهم فيها الشعراء بعض ما أحاط بهم من مظاهر الطبيعة الحية:

١ـ الناقة :

أكثر الحيوانات ورودًا فى الشعر العربى على الإطلاق، وهى تستحق من العربى كل هذه الحفاوة؛ ففى حالة الاستقرار تؤمن له الغذاء والسكن، وفى رحلته يحمل عليها متاعه وتقطع به الفيافى فى قوة وصبر، فبشّار مثلاً يقول عن ناقته التى تحمَّلت الحر وقاست صعوبة الطريق:

---

(١) ديوان بشار، ج١ ص١١٠. رفاضًا: متفرقة، الخافى: الجن، الجندب: هو الجراد وهو معتاد للحر وهو يصدر صوتًا عندما يشتد الحر، اليعفور: هو حمار الوحش، الآل: السراب، الريعان: شدة السراب، النهاء: جمع نهى وهو الغدير.

خواضعُ فى البرى أفنى ذراها   رواحُ عشيــة ثــم ابتكــارُ
صبرن على السموم وكل خرقٍ   بــه جبلٌ وليــس بـه أمـار[1]

إنها نوق خاضعة صابرة على تلك الصحراء وحرارتها التي لا تعلم لها نهاية ولا يوجد بها أى معلم. وقد نجد في هذه الصورة توازيًا بين حال هذه الناقة التي سارت خاضعة بسبب ما وضع في أنفها من الحلق، وبين شاعر تمرد على العرب وعلى حياتهم إلا أنه ترسم خطاهم في الشعر مجبرًا؛ إذ لا مفر في المدح ونيل الجوائز إلا هذه الطريقة الوحيدة التي لا يبدو أى معلم سوى السير على طريقة السابقين.

وتختلف ناقة مسلم عن ناقة بشّار كما اختلف الشاعران فناقة مسلم كما وصفها:

أخذن السرى أخذ العنيف وأسرعت   خطاها بها والنجم حيران مهتد[2]

لقد سارت في الليل بقوة وشدة على الرغم من طول الليل الذي بدا نجمه حيران، فناقته كما يصفها في موضع آخر:

بوجناء حرف يستجد مراحها   مراح السرى والكوكب المتوقد
إذا قدحت إحدى الحصى قلفت بها   فتقذف فى أخرى وإن لم تعمد[3]

ناقة مسلم تسير مرحة قوية نشيطة تطأ الحصى ومن قوتها يتطاير تحت أقدامها.

أما الناقة عند أبي نواس فتبدو نموذجًا رقيقًا يظهر فيه تعاطف الناقة مع راكبها وحنوها عليه.

---

(١) المرجع السابق ج٣ ص٢٥٠. البرى: جمع برة، وهى حلقة من حديد توضع فى أنف البعير الصعب ويناط بها الزمام لصد البعير عن النفار، الذرى: جمع ذروة والمقصود أنه أفنى شحم سنمها فضؤلت، الخرق: الأرض الواسعة، أمار: علامات.

(٢) ديوان مسلم ص٧٤.

(٣) نفسه ص ٧٦، وجناء: قوية، حرف: صلبة.

أمـا ونـجيبـة يهـوى	عـليهـا راكـب فـرد
مـظلـل مـحجـر العينــ	ـن، جيـب قـميصـه قـدد
إذا مـا جـاوزت جُـددًا	فـلاح لـعيـنـه جـددُ
حكـت أم الـرئـال، إذا	رمـاهـا الـوابـل البـردُ
تـؤم بقـفـرة بـيضًـا	لـها فـي جـوفـه ولـدُ[1]

لقد خرج الراكب وحده في تلك الصحراء الممتدة لا أنيس له سوى تلك الناقة الكريمة القوية، ويرسم الشاعر صورة لذلك الراكب وقد مزقت ثيابه وظهر عليه أثر التشرد ووعثاء السفر وعنائه، وكلما قطعت الناقة أرضًا ظهرت أخرى.

إن تحول الحديث من الناقة إلى الراكب (جاوزت... فلاح لعينه) أراد الشاعر به أن يبين حال الراكب عندما شعر بطول الطريق، وعند ذلك يظهر رفق الناقة وحنوها؛ فهي عندما طهر امتداد الطريق وشدته تشفق على راكبها فتغذ السير حتى تصل به إلى بر الأمان، وهو فى هذا يشبهها بنعامة استشعرت الخطر على بيضها فراحت تسعى نحوه تطلب له مكانًا تحضنه فيه بعيدًا عن المطر والبرد، وهذه الأمثلة قليل من كثير تحدث فيه الشعراء عن الناقة، وقد أوردنا فى الفصول السابقة بعضًا منها.

وكما تحدث الشعراء عن الناقة فقد تحدثوا أيضًا عن الفرس..

٢- الفرس:

وغالبًا ما يرتبط الفرس بالحديث عن الحرب، فيروح الشاعر معددًا لصفاتها الأصلية مفاخرًا بها وبقوتها، كما أنه اهتم بها فصانها وغالى فى رعايتها، كما يقول بشار:

---

(١) ديوان أبي نواس، ج١ ص٣٣٥، نجيبة: الناقة الكريمة، يهوى: يمضي ويسير، الفرد: المنفرد، مظلل: يقصد بها أنه ذو حاجبين كثيفين أو مغطي الحاجبين بالعمامة، جدد: ما استرق من الرمل، الرئال: ولد النعام، الوابل: المطر الشديد، تؤم: تتجه.

كل خيفانة تصان على الأقـــ ـــرب صون العروس فى الزمهرير
ومنيف القــذال أضلـع ذى نيـ ـــريـن يختال عاديًـا فى المسير[1]

إن هذه الفرس تحاط بعناية قد لا يجد الأقارب مثلها فهى فـرس قويـة تعـدو بسرعة وكأنها معجبة بقوتها وسرعتها، وهذه الـصيانة والرعايـة تكـون للفـرس لأنها عدة الفارس فى حربه وقوتها تعنى قوة الجيش، كما قال:

والـخيل شائلة تشق غبارهـــا كعقارب قد رفعـت أذنابـه[2]

لقد شبه الخيل الرافعة أذنابها وقد وقفت استعدادا للقاء العدو بالعقارب وقد رفعت أذنابها لصد أى اعتداء.

أما مسلم فإنه يلاقى أعداءه:

بكل سبوح فى العجـاج كأنـما تكنف عطفيها جناحا خفيدد[3]

كما أنها تقتحم غمار الحرب بقوة وجرأة:

والخيـل طاوية العجـاج نواشـر جرد تشاول فى المكر الأجرد[4]

كذلك رسم أبو نواس لحصانه صورة لطيفة قال فيها:

ولقـد ذعرت الوحش يحملنى متقارب التقريـب قـد قرحـا
عتـد يطيـر إذا هـتفــت بـه فـإذا رضـي بعفـوه سبَّحـا

---

(١) ديوان بشار ج٣ ص٢١٧. الخيفانة هى الجرادة وتطلـق علـى الفرس الـسريعة، صـون العروس: أى أنها تختبئ فى الكن فى شدة البرد، منيف: مرتفـع، القـذال: مـا خلـف ناصـية الفرس، أضلع: قوى، ذى النيرين: مضاعف القوة وهو مأخوذ من النـسيج علـى نيريـن، أى حيك على خيطين.

(٢) المرجع السابق ج٤ ص٢٤. شائلة: ترفع ذيولها.

(٣) ديوان مسلم ص٧٧. سبوح: سريع كأنه يسبح، العجـاج: الغبـار المرتفـع، خفيـدد: ذكـر النعام.

(٤) ديوان مسلم ص٢٣٤، الفرس الأجرد: قصير الشعر وهى صفة محمودة.

وهب الصريح له سنابكه وأعاره التحجيل والقرحا[1]

لم يذكر أبو نواس حصانه فى إطار الحديث عن حرب، وإنما ذكره فى إطار رحلة صيد أو ما شابه، وهو معجب بحصانه السريع القوى سلس الانقياد، ،صاحب سمات الأصالة التى ورثها عن أجداده. وكما كان حصان أبى نواس مصاحبًا له فى رحلة صيده فقد كان حصان العباس بن الأحنف رفيقًا له فى ميدان اللعب أثناء ممارسته لعبة الكرة والصولجان فى الصورة التى قدمناها فيما سبق.

٣- حيوانات أخرى :

وإذا كان الجمل والفرس قد برزا كثيرًا فى الشعر لكنهما لم يكونا الحيوانين الوحيدين، إذ برزت أيضًا حيوانات أخرى كالكلب مثلاً.

وكان أبو نواس من أكثر الشعراء الذين احتفوا به كثيرًا. إذ كان الكلب محورًا لكثير من قصائد الطرد التى تفرد أبو نواس فى إبداع الكثير منها فقدم للقارئ لوحات رائعة غنية بالصور الطبيعية، كما كانت غنية بذكر الكثير من حيوانات الصحراء وطيورها.

وفى ذكره للكلب الذى تصحبه فى واحدة من طردياته، قال:

هجنا بكلب طالما هجنا به ينتسف المقود من كلابه

من صرخ يغلو إذا اغلولى به ومَيْعة تغلب من شبابه

كأن متنيه لدى انسلابه متنا شجاع لجَّ فى انسيابه

كأنما الأظفور فى قنابه موسى صناع رد فى نصابه

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٤٥، ذعرت الوحش: فاجأتها، التقريب: ضرب من عدو الخيل، قرح: أصيب بالقروح، العتد الصامد القوى، العفو: السير المتمهل، الصريح: فحل معروف، التحجيل: بياض فى قوائم الفرس، القرح: ما دون الغرة.

تـراه فى الـحضر إذا هاهابــهِ   يكــاد أن يـخرج من إهـابه[1]

لا تختلف صورة كلب أبى نـواس عـن الفـرس الأصـيل القـوى، فـإذا كـان الفارس يفخر بفرسه إذ أنه يعول عليه بشكل أساسى فى المعركة فقـوة الفـارس بل حياته تعتمد كثيرًا - بالإضـافة إلى مهارتـه - إلى قـوة فرسـه وتحملـه لقـسوة الحرب، كذلك فإن كلب أبى نواس البطل فى ساحات الـصيد هـو البـديل عـن الفرس فى ساحات القتال؛ لأن أبا نواس لم يكن فارسًا محاربًا. وهو يعتـز بكلبـه الذى لم يخذله فى أى صيد خرج إليه، فطالما اعتمد عليه واثقًا به وبقوته الجسدية التى راح يعدد مظاهرها فهو فى مطلع الشباب له ظهـر قـوى أظـافره أو مخالبـه أشبه بالسيف إضافة إلى سرعته الشديدة وانقياده لصاحبه.

وفى الشعر العربى يأتى ذكر الكلب مـصاحبًا لـصفة الكـرم، فالكلـب تعـود الأضياف فيكف عن النباح عند مشاهدة الغرباء، للدرجة التى تصبح معها صفة الكرم مقترنة بمصطلح شهير هو: «جبان الكلب». وانطلاقًـا مـن هـذا المـوروث العربى عول دعبل على مرجعيته تلك فى إطار فخره بكرمه فيقـول راصـدًا لنـا مشهدًا لطيفًا:

حتـى إذا واجـــهنَه ولـقينَـــه   حيينـــه ببصـــابصِ الأذنـــابِ

فتكاد من عرفـانِ ما قـد تعـودتْ   من ذاك أن يفصِحْنَ بالترحابِ[2]

رسم دعبل صورة لكلابه وهى ترحب بالضيوف وخلع عليها حياة وحركـة، ويذكر الدكتور/ الشكعة[3] أن صورة دعبل على رشاقتها ليست فى واقع الأمـر

---

(١) المرجع الـسابق ص١٦٧. هجنـا: أثرنـا، ينتسف المقـود: يستل الـرش، يغلـو: يتجـاوز الحدود، اغلولى: تعاظم، الميعة: أول الشباب، الـشجاع: الأفعـوان، الأظفـور: الظفـر، قنابـه: موضع الظفر، الصناع: الماهر فى صنعته، نصابه: المقبض، الحضر: الـركض الـسريع، هاهابـه: زجر بالصوت، الإهاب: الجلد.

(٢) ديوان دعبل ص٣٦٥. بصابص الأذناب: تحريكها.

(٣) الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص٣٤٠.

إلا تقليدًا لشاعر سابق من مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية، وهو إبراهيم بن هرمة:

يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلاً   يكلمه من حبه وهو أعجمُ

بل إن هرمة قدم صورة أشد قربًا من صورة دعبل وكانت من بواكير إنتاجه:

وإذا أتانا طارق متنور   نبحت فدلّته علىَّ كلابى

وفرحن إذ أبصرنه فلقينه   يضربنه بشراشِرِ الأذناب

وفى صورة مقلدة إلا أنها تضرب بجذور أعمق فى التراث، يذكر بشار النعاج، وهى من حيوان الصحراء، فيقول:

تمشى بهِ عين النعاج كأنها   سروب العذارى فى البياض المعمّد[1]

الصورة مسبوقة، فقد قال امرؤ القيس بنفس المعنى:

فعن لنا سرب كأن نعاجَه   عذارى دوارٍ فى الملاء المذيَّلِ[2]

من السهل جدا التقاط ما بين البيتين من التشابه، فوحدات الصورة عند بشار هى ذاتها المكونة لصورة امرئ القيس، بل إن تكوين الصورة اعتمد على نفس الفن البلاغى وهو فن التشبيه، فالنعاج فى مشيتها وهيئتها تشبه مجموعة من النساء العذارى المدللات خرجن يتبخترن فى مشيتهن، وكان سبوغ شعر هذه النعاج كانسدال الملاء على أجساد هؤلاء العذارى.

وللطيور والحشرات كأحد مظاهر البيئة الحية المتحركة دور فى تشكيل الصورة سواء أكانت هى مصدر إلهام الشاعر ليقتبس من شكلها أو من حركتها ما يراه حوله أثناء ممارسته طقوس حياته اليومية، أم كانت تلك الطيور أو الحيوانات هى ذاتها محور الصور. فعلى سبيل المثال مما يطابق الحالة الأولى وهو

---

(١) ديوان بشار ج٣ ص ٧٣.

(٢) شرح المعلقات للزوزنى، ص١٥٥.

أن يكون الطائر ملهما للشاعر قول بشار فى وصف إبريق الخمر بعد الفراغ من الصب، وهى صورة تشى بأثر الحضارة ورقتها؛ إذ يصل فيها لنوع من الترف التصويرى:

كـأن إبريقنـا والقطْرُ فى فمِـهِ ... طيـر تنـاول يـاقـوتًا بـمنقار[1]

وما أوحاه الإبريق للشاعر من شكل الطائر، فإنه قد أوحى لغيره بصورة أخرى كما بينًا سابقًا فى نموذجين لمسلم وأبى نواس من تشبيه رقبة الإبريق برقبة الغزال أو الظباء.

ومما يطابق الحالة الثانية ـ وهو أن تعد الصورة لوصف الطائر فيكون هو محور الصورة ـ ما نظمه أبو نواس فى وصف ديك معد ليخوض معركة فى لعبة انتشرت هى مصارعة الديكة، فيقول مفاخرًا بديكه الهندى - غير العربى - فى إشارة واضحة لمذهبه الشعوبى:

أنعت ديكًا من ديوك الهند ... كريم عم وكريم جد

لنسبة ليست إلى معدٍّ ... ولا قضاعى ولا فى الأزد

مفتح الريش، شديد الزند ... ضخم المخاليب عظيم العضد

حتى إذا الديك ارتأى من بعد ... ونجمه فى النحس لا فى السعد

رأيته كالفارس المعدِّ ... يخطر خطرًا مثل خطر الأسد

يقشه بالكدِّ بعد الكدِّ ... وتعب موصل بجهد

حتى ترى الديك له كالقد ... مفكرًا يعظمه بالسجد[2]

إنه ديك كالفارس المعد لدخول حرب يصول فيها كالأسد يجر خصمه بعد أن يتعبه ويهد قواه، فترى الديك الغريم وقد وقع أسيرًا، ويبدو فى ذلك إذ ذاك وكأنه يسجد له.

---

(١) ديوان بشار ج٤ ص٦١.

(٢) ديوان أبى نواس ج١ ص٣٧٣. العضد: ما بين المرفقين إلى الكتف، يقشه: يجره.

ويكثر ذكر الحيوانات والطيور فى شعر أبى نواس فكما استخدم الكلب فى الصيد فقد استخدم بعض الطيور الجارحة كالصقر وهو يستخدم نفس الأسلوب فى رسم صورة الحيوان إذ يلجأ إلى تحديد ملامح الحيوان وإثبات صفات القوة والأصالة كما مرَّ بنا فى وصفه للكلب والديك، انطلاقًا من نفس الطريقة التى اختارها أبو نواس لرسم صور الطبيعة الحية يقول:

لا صيد إلا بالصقور اللمح ... كل قطامى بعيد المطرح

يجلو حجاجى لم تجرح ... لم تغذه باللبن المُضيَّح

أم ولم يولد بسهل الأبطح ... إلا بإشراف الجبال الطمح[1]

أو قد يصطحب فى رحلة صيده طائرًا يشبه أيضًا الصقر كالبازى أو الزُّرَّق فيقول مثلاً:

قد أغتدى بزرق صبيح ... محض لمن ينسبه صريح

صلت الخدود، واضح مليح ... وليس ما يغمز كالصحيح[2]

ويعد شعر أبى نواس من أثرى الشعر أغراضًا وصورًا الأمر الذى يدل على الثراء الثقافى لديه وما حازه من قدرة فنية وإبداعية. ولقد سجلنا له بعض التشبيهات التى ورد فيها ذكر لبعض الحيوانات كالثور والأوز، كذلك سجلنا له صورًا شبه فيها حباب الخمر وحركتها داخل الكأس باليعاسيب والجنادب. كذلك نجده قد توجه لنقل مشهد من مشاهد الطبيعة رصد فيه حركة النحل:

ترعى أزاهير غيطانٍ وأوديةٍ ... وتشرب الصفو من غدر وأحساءِ

---

(١) ديوان أبى نواس، ج١ ص٢٨٣، اللمح: التى يلمح طرفها الطريدة، القطامى: الصقر الحديد البصر، بعيد المطرح: نائى المسافة، الحجاج: عظم الحاجب، المقلة: العين، المضيح: الممزوج بالماء.

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٤. الزرق: طائر صيد بين البازى والصقر، صبيح: جميل الطلعة، الصلت: المبرزالمستوى، يغمز: يعاب.

فطس الأنوف، مقاريف، مشمرة خوص العيون، بريئات من الداء
تغدو وترجع ليلاً عن مساربها إلى ملوك ذوى عز وأحباء[1]

إنه بحق فنان يملك روحًا متأملة فى مظاهر الحياة من حوله لا يسأم ولا يمل، بل يجدها دومًا متجددة وهو يحمل دائما ألوانه وفرشاته أو عدسته اللاقطة حتى لا يفوته أى مشهد من مشاهد الحياة التى عشقها بكل ما فيها. فلقد رصد فى تلك الصورة رحلة النحل بين الأزاهير فى الغيطان تشرب الماء الصافى ثم سجل ملاحظته الطريفة حول شكل النحلة وكأنه بيطرى يفحص حيوانه ويقرر أنها بريئة من أى داء. وفى النهاية فإن ذلك النحل مما يربيه الملوك ذوو العز وهذا التأصيل والتفحص جاء فى سياق حديثه عن خمر مأخوذة من العسل الذى أنتجته هذه النحلات، لذا فإن حرص أبى نواس على امتداح النحل هو أساسًا من باب مدح الخمر.

الطبيعة الصامتة: تشمل مظاهر الطبيعة الجامدة كالصحراء وأطلالها، والليل والنهار، البرق والمطر والسحاب فضلاً عن الرياض والموج والسراب.

كل تلك المظاهر مما أحاط بالشاعر فى بيئته سواء أكانت لصيقة به أم كانت تمر عليه فى حياته فإنها جميعًا كانت مصدرًا هامًّا لمرجعيات الشعراء، وهذه المرجعيات ترجع إما لشىء يتعلق بالشاعر ذاته كالنشأة مثلاً، وإما أن تكون ذات أصل موروث عمن سبق من الشعراء.

١ - الصحراء (وما يتصل بها من مظاهر):

إن البيئة العربية أساسًا بيئة صحراوية عانى فيها العربى قسوة الحياة، وهو فيها دائم الترحال يبحث عن مكان أفضل تتوفر فيه عناصر الحياة الأساسية من

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ ص٢٦. الأحساء: سهل من الأرض يستنقع فيه الماء، الفطس: الأفطس الذى يكون أنفه منفرشًا فى وجهه، المقاريف: جمع مقروف وهو الضامر، المشمرة: أى أبرزت ساقيها كدًّا وجدًا، خوص العيون: غائرتها، المسارب: الأمكنة التى تروح وتجىء إليها، الأحباء: الندامى.

ماء ونبات. حتى عندما تحولت الكثير من الأماكن إلى حواضر ظلت الصحراء مركزًا لتلقى اللغة الفصيحة النقية فرحل إليها الكثير من الشعراء، إضافة إلى أن الرحلة من مكان لآخر كانت الصحراء جزءًا منها.

وإضافة إلى أن للشعر مجموعة من القواعد والتقاليد التى كان ينبغى لكل شاعر أن يتقيد بها، فإذا أراد الشاعر التوجه للممدوح فإن عليه أن ينظم قصيدة تكون أحد أبرز محاورها الرحلة فى الصحراء ووصف اتساعها وما قابله الشاعر فيها من أهوال ومخاطر، وكأن الجائزة ترتبط بمدى المعاناة والمشقة التى لاقاها الشاعر فى رحلته - حتى وإن الممدوح يقيم فى نفس المدينة التى يقيم بها الشاعر - فالإخلاص الفنى واتباع التقاليد أمر يأخذه الممدوح بعين الاعتبار ولقد عرضنا فيما سبق مجموعة من النماذج التى وصف فيها الشعراء الصحراء، ونورد هنا مجموعة أخرى مما ورد فيه وصف للصحراء، كقول بشار:

ومسبح للسمام تعضده ... يهماء ما فى أديمها أثر

كأنها بالضحى إذا مرجت ... يم تداعى تياره الأشر[1]

إن هذه الصحراء الواسعة ما أشبهها بالبحر تسبح فى جوها الطيور وهذه الفلاة الواسعة لا يرى فى أرضها أثر للسير ولا أعلام تدل على الطريق فيها، وهذه الصحراء تكون فى وقت الضحى شديدة الحرارة للدرجة التى يظهر فيها السراب وكأنه بحر فتلتبس الطريق ولا يستطيع السائر تمييز موقع سيره بها ،وهذه الفلاة أيضًا:

من بلاد الخافى تغول بالركـ ... ـب فضاءٌ موصولة بفضاءِ[2]

وهذه الصحراء التى ترهق الركب لاتساعها عند مسلم:

عزوف بأنفاس الرياح أبيَّةٌ ... على الركب تستعصى على كل جلعد

---

(١) ديوان بشار، ج٤ ص٧٩. مسبح: المقصود به طريق للسير، تعضده: تسنده، يهماء: الفلاة، مرجت: اختلطت والتبست، الأشر: المقصود إذا اشتد التيار.

(٢) ديوان بشار، ج١ ص١٠٩، الخافى: الجن.

يقصر قاب العين فى فلواتها نواشز صفوان عليها وجلعدُ
مؤزرة بالآل فيها كأنها رجال قعود فى ملاء معضد[1]

من الظواهر الطبيعية الملازمة للصحراء فى النهار ظهور السراب الذى يشتد باشتداد الحرارة، فكما شبهه بشار بالبحر شبه مسلم السراب وقد غطى الجبال فظهرت وكأنها رجال التفوا بالملاءات.

وترامى أطراف هذه الصحراء بحيث لا يستطيع السائر أن يصل ببصره لآخرها كان معنى يتردد على ألسنة الشعراء بطرق متعددة كما مر، فهى مرة «يهماء ما فى أديمها أثر» وهى «فضاء موصولة بفضاء» وهى التى «يقصر قاب العين فى فلواتها»، أو كما عبر أيضًا عن ذلك مسلم:

وغبراء لا يسقى على الخمس ركبها قطعت وريق الشمس يغلى به السجل[2]

عبر مسلم عن تباعد المسافات فى الصحراء، فالإبل من العادة أن ترعى ثلاثة أيام وترد الماء فى اليوم الرابع ولكن هذه الفلاة ابتعد ماؤها فترد فى اليوم الخامس، أما دعبل فقد عبر عن اتساع الصحراء بأن ناقته قد أعياها المسير فيها:

ودوية أنضيت فيها مطيتى وجيفا وطرفى بالسماء موكل
سمعت بها للجن فى كل ساعة عزيفًا كأن القلب منه مخبل[3]

والصحراء المتسعة التى لا أعلام فيها نسمع فيها أصوات الرياح فهى عزوف بأصوات الرياح والتى قد يهيأ للسارى أنها أصوات الجن كما ذكر دعبل، والريح يذكرها مسلم فى صورة طريفة شهيرة وردت فى كثير من كتب الأدب:

تمشى الرياح به حسرى مولَّهةً حيرى تلوذ بأكناف الجلاميد[4]

---

(١) ديوان مسلم ص ٧٤-٧٥. جلعد: الناقة القوية، قاب العين: مد البصر، الآل: السراب.
(٢) المرجع السابق ص ٢٦٢.
(٣) ديوان دعبل ص٢١٥.
(٤) ديوان مسلم ص١٥٤. ورد البيت فى محاضرات الأدباء والصناعتين وديوان المعانى.

صنعت الاستعارة صورة طريفة للريح التى تسير متعبة حزينة لا تجد ما تجرى عليه سوى الأحجار، وهى فى هذا كأنها شخص أو امرأة تسير متعبة تائهة، وكأنها تبحث عما تلجأ إليه وتحتمى به فلا تجد سوى أحجار وصخور الصحراء.

ومن المظاهر المتصلة بالصحراء الطلل، فالعرب فى الصحراء دائمو التنقل والترحال. وعادة ما يرتبط الإنسان بالأماكن التى يعيش فيها أو التى يألفها لتردده عليها، وهذا ما يحدث للشاعر إزاء الطلل، وهو ما يتبقى من أحجار ونؤى بعد عفاء دار المحبوبة، وذكر الطلل والبكاء عليه هو أبرز معالم القصيدة العربية وأقدم تقاليدها حتى أن امرأ القيس يذكر أنه يبكى الديار «كما بكى ابن خذام» أى أنها عادة موروثة وهى لبنة أساسية من مرجعيات أى شاعر.

يقف بشار أمام الطلل يناديه عله يجيب بصوت أحد ساكنيه:

ناديت هل أسمع من جواب	وما بدار الحى من كرّاب
إلا مطايا المرجل الصخاب	وملعب الأحباب والأحباب[1]

إن بيئة الشعر فى العصر العباسى تغيرت فيها - إلى حدٍ كبير - دلالات بعض ثوابت الشعر، فلم يعد الطلل على سبيل المثال هو مجرد ذلك المكان الذى يحمل ذكرى من كانوا فيه، بل لقد أصبح رمزًا يرتبط غالبًا بالتمرد على التقاليد العربية بل على العرب وعيشهم. إذ لاحظنا أن الشاعر سرعان ما يتخلص منه ويفضل عليه حديث الخمر وحياة الرفاهية، وكأن الشاعر حين يقف أمام الطلل حزينا كأنه يقف فى لحظة مكاشفة مع نفسه المجبورة على النظم فى هذا المجال الذى لا تطيقه نفسه المبدعة التى لا ترى فى هذه التقاليد الفنية ما يتلاءم وما يراه الشاعر فى بيئته الجديدة، ولكن هذا لم يمنع أولئك الشعراء من الإبداع فى هذا المجال، فأبو نواس على سبيل المثال يقول:

---

(١) ديوان بشار ج١ ص١٤٠.

لقد طال فى رسم الديار بكائى وقد طال تردادى بها وعنائى
كأنى مريغ فى الديار طريدة أراها أمامى مرة وورائى[1]

بداية قوية للوقوف على الطلل، فهو إذ يقول إنه ظل يتقصى الرسوم المتعفية لانشغاله الشديد بهذا الطلل حتى ليتخيل أنه يسعى وراء طريدة تبدو حينا أمامه وحينا وراءه، يظهر أنه كان غير متعاطف مع الطلل، ونلمح ذلك فى استخدامه للمفردات (طال بكائى- طال عنائى). فى الحقيقة إنه يشعر بالملل لذا فقد صرح مباشرة بعد هذين البيتين بقوله:

فلما بدا لى اليأس عديت ناقتى عن الدار واستولى علىَّ عزائى
إلى بيت حان لا تهرُّ كلابه علىَّ ولا ينكرن طول ثوائى

ولعلنا إذا وضعنا هذه القصيدة فى إطارها التاريخى، لعلمنا أن أبا نواس كان يمدح بها هارون الرشيد، الأمر الذى جعله يلتزم التقاليد أمام هذا الخليفة الصارم.

ولهذا السبب فإن التصريح بعدم الالتزام بالطلل جاء متأخرا على لسان مسلم فى عهد الأمين الذى لم يكن يعبأ كثيرًا بهذه التقاليد:

شغلى عن الديار أبكيها وأرثيها إذا خلت من حبيب لى مغانيها
دع الرواسم تسفى كلما درجت ترابها ودع الأمطار تبليها
إن كان فيها الذى أهوى أقمت بها وإن عداها فمالى لا أعَدِّيها[2]

إنها المرجعية التى تستند على واقع الحياة الجديدة والتى لخصها مسلم فى قوله: «وإن عداها فمالى لا أعديها».

إن صورة الطلل ترتسم بسهولة فى المخيلة فهو مكان متهدم بالى ولكن مسلما يطلب له زيادة من العفاء والزوال، ولعله هنا يطلب ذهابه على المستويين الحقيقى والفنى.

---

(١) ديوان أبى نواس، ج١ ص٤٥.
(٢) ديوان مسلم ص٢١٦، الرواسم: الرياح الدوافن للآثار.

ويأتى توظيف دعبل للطلل فى إطار الهجاء ليعكس قدرة الشاعر على استخدام ذلك التقليد القديم وتقديمه فى ثوب جديد:

تمت مقابح وجهه فكأنه ... طلل تحمل ساكنوه فأوحشا[1]

وتتنوع مصادر المرجعية فى شعر الطبيعة بتنوع مظاهر الطبيعة فالبحر أو النهر مظهر لم يكن معتادًا ذكره كثيرًا فى الشعر، لكن وجود عاصمة الخلافة بغداد على نهر دجلة وجريان السفن فى دجلة والفرات عود أعين الشعراء على شكل الأنهار وحول الرحلة من الصحراء إلى البحر، وكما هى الحال فى الصحراء من أهوال ومشاق كان البحر أيضًا، فعندما ركب بشار الفرات من البصرة قاصدًا الممدوح وصف بعض مظاهر هذه الرحلة:

وملعب النون يرى بطنه ... من ظهره أخضر مستصعب

عطشان إن تأخذ عليه الصبا ... يفحش على البوصى أو يصخب

كأن أصواتًا بأرجائه ... من جندب فاض إلى جندب[2]

كما وصف الشاعر حيوان الصحراء الذى كان يراه أثناء الرحلة يصف أيضًا حيوان البحر، كذلك فإنه يصف الصعوبات التى يجدها قائد السفينة عندما يشتد عليه البحر إذا هبت عليه الريح، ويبدأ تلاطم أمواجه فتسمع له أصواتًا يشبهها بتجاوب أصوات الجراد وهو تشبيه مألوف سماعه فى اللوحات الصحراوية، لكنه نقل إلى مجال وصف البحر وكأن أثر المرجعية فى وصف رحلات الصحراء هى الأقوى.

أما مسلم فإنه يقدم صورة مخيفة لأهوال البحر كما كان الحال فى الصور التى قدمت هول الصحراء ووحشتها:

---

(١) ديوان دعبل، ص١٧١.

(٢) ديوان بشار، ج١ ص١٤٧. البوصى: الملاح.

وملتطم الأمواج يرمى عبابه بجرجرة الآذى لِلعَبْر فالِعبْر
مطعمة حيتانه ما يغبها مآكل زاد من غريق ومن كسر[1]

إن هذا البحر مرعب هائج أمواجه عالية متلاطمة وهو دائم الثورة، لذا يكثر فيه الغرقى وتتحطم فيه السفن بحيث أن حيتانه لا تشعر بالجوع أبدًا فهى تظفر يوميًا بالغرقى وبالسفن المحطمة.

ومن مظاهر الطبيعة أيضًا البرق وهو مظهر يرقبه العربى دائمًا خوفًا وطمعًا، فهو كما قد يتسبب فى الصواعق إلا أنه يبشر أيضًا بالمطر والحياة، ويصف بشار البرق بقوله:

يتلظَّى كالشمع من شرف الجدل وكالنيران أعلا ثبير
لا أرى ضوءه يبوخ ولا يخمد إلا عن عامل مستطير
أسدى إذا ترجف وانشق سناه أكل طرف البصير[2]

يذكر محقق الديوان أن البرق من مذكرات الأحبة فالبرق خاصة فى الليل وما قد يصنيبهم فيه من أرق هو توظيف جيد لمظاهر الطبيعة، ومن الطريف أن تأتى هذه الصورة البصرية السمعية لدى بشار إذ شبه ضوءه اللامع بضوء الشمعة، واختياره لشرف القصر والنار فى أعلى الجبل ليس مجرد تشبيه، لكن وجود الشمعة وقد تعرضت للهواء فى الشرفات أو النار فى قمة الجبل يجعل الضوء غير ثابت بل متقطعًا بفعل الهواء، كما هو الحال فى ضوء البرق. ويتبع الرعد البرق ويشبهه الشاعر فى هزيمه بزئير الأسد الذى يخلع القلوب.

كذلك يؤرق البرق دعبلاً فيقول:

---

(١) ديوان مسلم ص ١٠٥. الجرجرة: صوت الماء، الآذى: الموج، العبر: حافة النهر، يغبها: الغب هو أن تشرب الإبل يومًا وتدع يومًا.
(٢) ديوان بشارج٣ ص٢١٣. الشرف: جمع شرفة وهى الكوة، الجدل: القصر، ثبير: اسم جبل، يبوخ: يسكن، العامل: السحاب، ترجف: أرعد.

أرقت لبرق آخرَ الليل منصب   خفى كبطن الحية المتقلب[1]

ويأخذ البرق بُعدًا آخر فى صورة للخمر عند أبى نواس، والتى عرضناها فى إطار حديثنا عن التراث الدينى كأحد مصادر التصوير، عندما سمع الآية التى تصف البرق بأنه يضيء الطريق فيهدى السيارة، فوجد تناسب هذا المعنى مع ما يشعر به إزاء الخمر التى يشع ضوؤها أبدًا فى الكأس[2] .

أما الليل والنهار وما ارتبط بهما من شمس وقمر ونجوم فإنها تعد من أشيع مظاهر المرجعية فى مظاهر الطبيعة الصامتة، فعن الليل والنهار يرسم أبو نواس هذه الصورة:

لما تبدَّى الصبح من حجابِهِ   كطلعة الأشمَطِ من جلبابِهِ
وانعدل الليل إلى مآبِهِ   كالحبشىِّ افتَرَّ عن أنيابِهِ[3]

قدم أبو نواس فى البيتين صورتين، وبالرغم من كونهما يعبران عن نفس المعنى وهو بداية زوال الليل مع ظهور أول النهار، إلا أنه رسم للمعنى لوحتين مختلفتين، بدت الأولى وقد شبه فيها صورة اختلاط ضوء النهار بالليل باختلاط اللونين الأبيض والأسود فى شعر الأشمط، أما الثانية فقد جعل فيها ظهور النهار خلال ظلمة الليل كرجل أسود افترت شفتاه عن بياض أسنانه. مع ملاحظة دقة وصفه إذ أن الصورتين تعكسان زيادة نسبة السواد إلى البياض وهو أمر مقصود لأن أبا نواس أراد وصف الوقت الذى خرج فيه بالتبكير الشديد.

ولقد بهرت الشمس والقمر الإنسان بشكل عام والشعراء بشكل خاص، وكثيرًا ما ربط الشعراء الجمال بهما، فالمرأة شمس أو قمر كما كان الحال لدى بشّار إذ يقول:

---

(١) ديوان دعبل ص٦٩. المنصب: ذو النصب وهو الإعياء، خفى البرق: لمع.
(٢) راجع الخبر فى الفصل السابق نقلاً عن محاضرات الأدباء ج١ ص ٧٨٦.
(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص١٦٧. الأشمط: من خالط سواد شعره بياض.

صورة الشمس جلّت عن وجهها	بعد عيني جؤذرٍ في الـمنتقب[1]

أما محبوبة العباس فهى طاغية الجمال تبدو صاحبتها إلى جوارها أنوارًا خافتة:

يا حسنها حين تمشى فى وصائفها	كأنها البدر يبدو فى المصابيـح[2]

ويتناول أبو نواس الحديث عن الهلال بطريقة لطيفة عندما وقف شـامتًا أمـام الهلال الذى بدا ناحلاً هزيلاً فى أواخر الشهر مؤذنًا برحيل شهر رمضان:

لقـد سرنـى أن الـهـلال غـديـة	بـدا وهـو مـمشوق الخيال دقيق

أضـرت بـه الأيـام حتى كـأنـه	عـنـان لــواه بـاليـديـن رفـيـق

وقفـت أعزيـه وقد دق عظمـــه	وقد حان من شمس النهار شروق[3]

إن مثل هذا التناول بعيدًا عن ربط القمر والـشمس بالجمـال هـو مـا يعطـى الصورة جدة وجمـالاً؛ إذ أن تكـرار التـشبيه وشـيوعه يفقـده الجمـال كمـا قـال الجرجانى فيما ذكرنا آنفًا.

---

(١) ديوان بشار ج١ ص٣٥١.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف ص١٢٧.

(٣) ديوان أبى نواس ج٢ ص١٥٦. العنان: سير اللجام الذى تمسك به الدابة.

ثانيًا: مصادر الإدراك:

الحواس من أكبر النعم التى وهبها الله للإنسان، وبها يقدر كل إنسان أن يدرك ما حوله ويستوعبه، كما يتمكن أيضًا من نقل الخبرات والمعلومات إلى غيره.

وتوفر لنا الحواس المختلفة درجات متفاوتة من المتعة الجمالية الناشئة عن تلقينا لمدركات الحس من حولنا، ولأن الشعراء هم أصحاب الحس المرهف فإنهم خير من يوظف الحواس لصناعة الصور الفنية، بل إنهم يستطيعون التقاط عناصر صورهم من الواقع، لكنهم عند تركيبها قد لا يتطابق تمامًا مع الواقع، بل إنهم قد يلجئون إلى تركيبه تركيبًا خياليًا أو يضيفون عليها انطباعاتهم الخاصة، كذلك فإنه فى حالة التعامل مع المواد المعقولة فإن الشاعر يحاول ربطها بأحد المدركات الحسيَّة، وذلك لتقريبها من الأذهان وإبرازها للمتلقين.

إذن فالصور حتى وإن اختلفت أو تمازجت وحدات تكوينها ما بين الواقع أو المعقول أو المتخيل فإنها لا تستغنى عن الحس، لأن الإنسان لا يتفاعل إلا مع ما يستطيع أن يحسه.

ولعل البصر هو أقوى الحواس وأشدها تأثيرًا بدليل أن «فكرة الجمال نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض المعطيات البصرية»[(١)] .

١- صور بصرية: للبصر أهمية فى تكوين الصور الفنية فعن طريقه يتمكن الشاعر من نقل ما يراه إلى المتلقى. وليس من المستغرب أن تكون الصور البصرية أكثر من غيرها لدى الشعراء إلا أننا نستغرب الأمر عندما يأتى فى شعر بشار الشاعر الكفيف أو الأكمه[(٢)] بتعبير أدق؛ فلقد وُلِدَ بشَّار أعمى ولقد طرح

---

(١) زكريا إبراهيم (الدكتور) - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - مصر - دار مصر للطباعة ١٩٨٨- ص٦٦.

(٢) ابن منظور - لسان العرب - مادة كمه.

بشار السؤال نفسه كما أنه أجاب عليه، وقال على لسان إحدى محبوباته:

عجبت فاطمةُ مِن نعتى لها   هل يجيد النعتَ مكفوف البصر؟[1]

ولقد رد على ذلك السؤال فى الحوار السريع التالى:

قالوا بمن لا ترى تهذى! فقلت لهم: الأذن كالعين تؤتى القلب ما كانا[2]

كذلك رد بشار على نفس السؤال فى موضع آخر عندما أنشد تشبيهه البديع:

«كأن مثار النقع فوق رؤوسنا   وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أعجب به معاصروه وسألوه: ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئًا فيها، فقال: إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته، ثم أنشدهم قوله:

عميت جنينًا والذكاء من العمى   فجئت عجيب الظن للعلم موئلا[3]

لقد قرر بشار نفسه أنه يعتمد على بصيرته وعلى ذكائه وما تجود به القريحة، خاصة إذا ربطنا كلامه هذا بالسياق الذى جاء فيه، فالبيت الذى أعجب النقاد ومجدوا به عبقرية بشّار إنما كان مجرد محاولة تجميعية لأجزاء أى صورة تحقق لبشار ما تمناه من أن يجمع تشبيها تمثيليًا فى بيت واحد، كذلك الذى أورده امرؤ القيس فى بيته:

كأن قلوب الطير رطبًا ويابسًا   لدى وكرها العنابُ والحشف البالى

لقد أقر بشار أنه ظل مدة طويلة يحاول أن يحوز صورة متعددة التشبيهات كتلك التى صنعها امرؤ القيس، أى أنه بقى مدة يجمع مادة صورته من خبراته المكتسبة من المجتمع الذى انخرط فيه، فلم يترك مجالاً من مجالات الحياة إلا

---

(١) ديوان بشار ج٤ ص ٦٨.

(٢) المرجع السابق ص٢٠٦.

(٣) الأغانى ج٣ ص١٣٤.

وطرقه، ونحن فى هذا نتفق مع ما ورد من الحديث عن أثر البصر فى التصور فى الدراسة المعدة عن شعر بشّار إذ يقول المؤلف: «إن الصور البصرية ليست معدومة وجدانيًا لدى المكفوف، وذلك بفضل الحياة الاجتماعية، فقد ينتقل جانب من تأثيرها الوجدانى بوساطة الألفاظ التى تعبر عنها إلى الشخص المكفوف»[1].

إذن فالصور البصرية لدى بشار هى تراكمات اجتماعية ثقافية أو ذات أصول مرجعية بكل ما فى الكلمة من معنى؛ إذ لا نعتقد أن له فيها فضل الاختراع، بل إنه كما قرر هو بنفسه: «جئت عجيب الظن»، أى أنه قد وهب قدرة عجيبة على التخيل والاستنتاج وقياس الأمور ببعضها.

ويدعم رأينا هذا أننا عندما نقرأ ديوانه نجده كثيرًا ما يكرر نفس الصور الوصفية، فهو على سبيل المثال ذهب إلى وصف تثنى المحبوبة فى مشيتها بحركة الثعبان الانسيابية المتلوية فيقول:

عسيًا كأيم الجن ما فات مرطها ... ومثل النقا فى المرط منها ملبّدا[2]

ويكرر المعنى فى قوله:

أُزرّت دعصةً وتمت عسيبا ... مثل أيم الغضا دعاه الأباء[3]

ومرة ثالثة يقول:

وغادة كالحباب مشرقة ... رُودٌ عليها السموط والقضب[4]

تكاد الصورتان الأولى والثانية أن تتطابقا فى المعنى والألفاظ، فالمحبوبة فى مشيتها «كالأيم» وهى الحية، وفى الصورتين أيضًا يتحدث عن تشبيه عجزها بالدعص أو النقا، وهو القطعة المستديرة من الرمل، وإذا كان فى الصورة الثالثة قد استخدم لفظًا مغايرًا وهو «الحباب»، إلا أنه يرادف الأيم.

---

(١) عبد الفتاح صالح (الدكتور) الصورة فى شعر بشار بن برد ص١٠٠.
(٢) ديوان بشار ج٣ ص٣٠.
(٣) ديوانه ج١ ص١١٨.
(٤) الرود: الريح اللينة الهبوب. المرجع السابق ص٢٤٠.

وفى شعر بشار ما يدل أيضًا على أنه كان يعتمد فى صوره على الخبرات المكتسبة مما سمعه من الناس فهو كما يذكر عنه كان كثير الاختلاط بالناس فلم تصبه عاهته بعقدة الانعزال، بل خالط المجتمع وسمع الكثير من الناس، ففى وصفه لزق الخمر مثلاً يقول مستخدمًا عنصر اللون:

في الفتى الزنجى منه شبه ... غير أن الزق أذكى وأرق[1]

ويروى صاحب محاضرات الأدباء مصراعًا واحدًا أيضًا فى صفة الزق أضاف فيه عنصر الحركة إلى عنصر اللون:

وكأن الزق زنجى سرق[2]

تعرف بشار على اللون بالتأكيد مأخوذ بالسمع، أما فى قوله فى الصورة الثانية أن الزق «زنجى سرق» فهى أيضًا مأخوذة عن خبرات مكتسبة فتجمع الناس حول الزق يصبون منه ثم يعيدونه المرة تلو الأخرى جلب إلى ذهنه ما سمعه من أن الزنجى - وهو من طائفة من العبيد سود البشرة - كانت السرقة أمرا مألوفًا فى طبقته، وعندها يجتمع حوله الناس لتعذيبه وعقابه مرات متكررة ليقر فى كل مرة بشىء جديد مما سرقه.

ولقد سبق الأخطل بشارًا وربما كان مرجعية له فى تلك الصورة عندما قال:

أناخوا فجروا شاصياتٍ كأنها ... رجال من السودان لم يتسربلوا[3]

إن الصور دائمًا فى حاجة إلى روافد تغذيها، وبالتأكيد إذا كانت تحتاج إلى هذا لدى المبصر، فإن حاجة الشاعر الكفيف تكون أشد، خاصة وأن صوره البصرية «عيال على صور غيره من الشعراء المبصرين فى الغالب»[4].

---

(١) ديوانه ج٤ ص١١٦، أذكى: أطيب رائحة، أرق: المراد بالرقة رقة الجلد؛ لأن الزق يصنع من الجلد.

(٢) محاضرات الأدباء ج١ ص٨١٥.

(٣) ديوان الأخطل - ت مهدى محمد ناصر الدين ط١ الناشر دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان ١٩٨٦. الشاصيات: جمع شاصية وهى القربة المملوءة.

(٤) عدنان عبيد العلى (الدكتور) شعر المكفوفين فى العصر العباسى. عمان -الأردن - دار أسامة للنشر - ١٩٩٩ ص٣٥٢.

وعلنا هنا نجد تبريرًا لكثرة ألفاظه الوعرة التى اقترنت بالتقليد فى مجال الصور؛ فإذا كان التقليد لدى الشعراء يأخذ بُعدًا واحدًا وهو مرجعية الشاعر الثقافية التى تعنى اطلاعه على نماذج السابقين، ومحاولة تحقيق الأصالة الفنية باتباع القديم وتأكيد الشاعر على فحولته الشعرية، فإنه يضاف للبعد السابق بعد ثان وهو أن هذه المحاكاة الواضحة ناشئة عن الاعتماد على صور السابقين بما كانت تحمله من ألفاظ وعرة لكى تأتى الصور صادقة قدر الإمكان، وهو بذلك يحاول التغلب على عاهته.

وتكمن الجدة فى صور بشار البصرية فى قدرته المتميزة على التقاط عناصر صورته من المجتمع وإعادة تركيبها فى صور جديدة تبهر المستمعين، الذين يظنون إذ ذاك أن تلك الصور من ابتداع بشار، وذلك راجع لمهارته الفائقة فى توظيف عناصر صورته وإلباسها ثوبًا جديدًا ينسى المتلقى عناصرها الأولية، من مثل قوله:

وللبخيل على أمواله علل زرق العيون عليها أوجه سود[1]

إن سواد الوجوه مذموم ولهذا جعله الله عقابًا للكافرين يوم القيامة، عندما قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾ [آل عمران:١٠٦]، أما زرقة العيون فقد كرهها العرب وجعلوها من ملامح الشر، وقد جمع بشار ببراعة بين هذين الطرفين فرسم صورته المنفرة تلك عندما جعل للمال معاذير يبديها البخيل حتى لا يعطى محتاجًا، فجعلها فى صورة الحرس القبيحة التى تدخل الرعب على قلب كل من يحاول الاقتراب من تلك الأموال.

وتنطبق هذه الروح الإبداعية على تشبيهه الشهير:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

---

(١) ديوان بشار ج٣ ص١٢٨.

ويحاول بشار أحيانًا فى صوره إثبات قدرته على رسم الصور البصرية حينما ينقل صورة من مجال حسى إلى مجال آخر، إذ نسمعه كثيرًا ما يشبه حديث المحبوبة بالروض أو الزهر، كقوله: «كأن رياضًا فرقت فى حديثها»[1].

وقوله:

وحديث كأنه قطع الرو ض زهته الصفراء والحمراء[2]

أو قوله:

«وبكر كنوارِ الربيع حديثها»[3]

ودلال وحديثٍ مثل تنوير النبات[4]

من الطبيعى أن يكون الجمال الحسى الأقرب للمكفوف السمع لا البصر، فالكثير من الخبرات تنتقل إليه عن طريق الأذن، ولكنه هنا يظهر وكأنه يقوم بعملية تعويضية، حينما ينقله إلى مجال البصر، وكأنه بهذا يعمل على نفى الشعور بالنقص ونقل هذا الشعور للمستمع.

ولكن ما يبدو على الصورة بالرغم من ربطها بالبصر، أنها صورة انتقلت من مجال الحواس إلى المجال الذهنى، إذ نعتقد أن المتلقى عند سماعه لهذه الصورة لا ترتسم لديه ملامح صورة ولكنه يربط بينهما ربطًا معنويًا، فيذهب إلى الربط بين حسن كلام المحبوبة ورقته والحسن والرقة اللذين نراهما فى الزهور.

لقد حاول بشار التغلب على عاهته سواء بمحاولة التعويض أو عن طريق الاندماج مع المجتمع وكثرة السؤال لاكتساب الخبرات كما قرر بشّار ذلك بقوله:

فشفاء العمى طول السؤال وإنما تمام العمى طول السكوت على الجهل

---

(١) ديوان بشار ج٢ ص١٦٠.

(٢) ديوانه ج١ ص١١٩.

(٣) المرجع السابق ج٤ ص١٨٣.

(٤) ديوانه ج٢ ص٣٨.

وتكثر الصور البصرية لدى الشعراء وتتفاوت قوة وضعفًا، فمنها ما لا يحتاج إلى مجهود ليصل مباشرة للمتلقى، إذ أن الصورة تقوم على تشبيه عنصر بعنصر، كقول مسلم بن الوليد:

خلفت أجسادهم والطير عاكفة ... فيها وأقفلتهم هامًا مع القفل[1]

بالرغم من بساطة الصورة وسهولتها إلا أن مسلمًا وفق فى رسم بشاعة منظر القتلى وقد قامت الجوارح تأكل من أجسادهم، بينما غادرت الرؤوس مع من عاد سالمًا من المعركة.

وفى صورة مباشرة يقول العباس:

ووليت قد زلّت لسُكرى مفاصلى ... أميل كجذعِ النخلة المتزعزعِ[2]

وفيه يكون وجه الشبه واضحًا.

وقد تكون الصورة واضحة إلا أنها تنقل للمتلقى مجموعة من المشاهد فيحتاج نوعًا من التركيز حتى يستطيع ترتيب هذه المشاهد المتلاحقة، كما قد تأتى الصورة وهى تحتاج من المتلقى قدرة على التخيل، إما لما تحمله من جانب معنوى، كقول أبى العتاهية الذى قدَّم صورة تحول الإنسان من حال شبابه إلى الشيب كقوله:

يبلى الشباب ويفنى الشيبُ نضرتَه ... كما تساقط عن عيدانها الورقُ[3]

أو قد تحتاج إلى قوة المخيلة عند المستمع لتباعد طرفى عملية التشبيه كما فى صورة أبى العتاهية التالية:

ولازوردية تزهو بزرقتها ... بين الرياض على حمر اليواقيت

كأنها فوق قامات ضعفن بها ... أوائل النار فى أطراف كبريت[4]

---

(١) ديوان صريع الغوانى ص٢١.

(٢) ديوان العباس ص٢٤٢.

(٣) ديوان أبى العتاهية ص١٧٢.

(٤) أسرار البلاغة ص١١٠.

يرى الجرجاني أن براعة التشبيه قائمة على ما في التشبيه من غرابة، فمبني الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر.

ويذكر الخطيب القزويني أن صورة اتصال النار بأطراف الكبريت لا يندر حضورها في الذهن، وإنما النادر حضورها عند حضور صورة البنفسج[1].

إذن فارتسام هذه الصورة في المخيلة يتطلب نوعًا من القدرة على تخيل اجتماع طرفي التشبيه.

ويتميز دعبل ببساطة صوره ومباشرتها إذ يرتبط الأمر لديه غالبًا بالهجاء الذي يسدد فيه سهامه نحو المهجو مباشرة، فهو يقول مثلاً في وصف امرأة مستعينًا بالطبيعة:

ألام على بغضي لما بين حية ... وضبع وتمساح تغشاك من بحر[2]

ويهجو جارية أخرى بقوله:

إن ابن زيات له قينة ... أربت على الشيطان في القبح

سوداءُ شوهاءُ لها شعرة ... كأنها نمل على مسح

فلو بدت حاسرة في الضحى ... لاسود منها فَلَقُ الصبح[3]

واضح أن الصور كلها اعتمدت على المباشرة، ويستطيع المتلقي عند سماعها أن يرسم صورة قبيحة لتلك المرأة كل حسب تخيله.

ويصف دعبل كفًا مخضوبًا وهو من مظاهر الحسن عند العرب، التي طالما لاقت استحسانًا وكانت من مواطن جمال المرأة، لكن رؤية دعبل تختلف فهو يرى الخضاب في يد تلك المرأة المهجوة:

---

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ص٢٢٥، الناشر دار إحياء العلوم،بيروت ١٩٩٨ ،ط٤ ت الشيخ بهيج غزاوي.

(٢) ديوان دعبل ص١٤٦.

(٣) نفسه ص١١٠. المسح: الكساء من الشعر.

كأنما كفها إذا اختضبَتْ مخالبُ البازِ ضرجَتْ بدم[1]

وتتميز صورة أبى نواس البصرية بمشاهدها المتلاحقة التى تكون لوحة متعددة المناظر كقوله:

ومل إلى مجلس على شرف بالكرخ بين الحديق معتمد

ممهد صفت نمارقه فى ظل كرم معرش خضد

قد لحفتك الغصون أردية فيومك الغض بالنعيم ندى

بين فسيل يحفها خضل وبين آس بالرى منفرد[2]

إنها لوحة طبيعية تعددت وحداتها، وكأن المتلقى لدى سماع الأبيات يستطيع أن يمسك فرشاة وألوانًا ليرسم لوحة على الورق تقابل هذه الصورة المرسومة بالكلمات.

فالمجلس كان فى مكان مرتفع بين حدائق متعددة، وقد شدت حوله على الأعمدة عريشة من الكرم تقيه الشمس وتهبه منظرًا بديعًا، والخضرة تحيط بالمكان من كل اتجاه فتبدو وكأنها كست الجالسين أردية خضرًا، ويكثف الشاعر فى البيت الأخير مظهر الخضرة ويؤكد على نداوة المكان وروعته، وهو فى كل بيت يركز على صورة الخضرة فى المكان حتى يطغى هذا اللون على الصورة، وحشد لذلك مجموعة من المفردات (الحديق، ظل كرم معرش، لحفتك الغصون، يومك الغض ندى، فسيل، خضل، آس مروى).

وفى لوحة بصرية يتحدث فيها عن مشهد طللى يقول:

تمر بها عُفر الظباءِ كأنها أخاريد من روم يقسمن فى نهب

(١) المرجع السابق ص٢٤٦.

(٢) ديوان أبى نواس ج١ ص٣١٠.الشرف: المكان المرتفع، المعتمد: المعمد بالعمد، النمرقة: الوسادة، المعرش: المرفوع على العمد، الخضد: الضعيف، الخضل: الندى.

هـذا ليـل غير منصـرم النحـب ... عليهـا مـن السَّرحـاء ظـل كأنـه

إلى كل زعلوق، وخالفة صعب[1] ... تلاعـب أبكـار الغمـام وتنتمـى

الصورة البصرية هنا تدعمها الحركة، فنحن نرى مجموعة الظباء التى تعبر فى مجموعات شبهها بالحسان الروميات اللاتى يوزعن بين الغزاة، وتبدو فى الصورة الأشجار العالية تخلع ظلاً من السواد وكأنها ليل فى أوله، ونلاحظ هنا دقة تعبير الشاعر فى استخدام كلمة (هـذاليل ليـل) فالهـذلول وهـو أول الليـل لا يكـون ظلامه دامسًا بل يكون مشوبًا بزرقة آخر النهار، فهـو لم يـشأ أن يعطـى المستمع صورة قاتمة لظل الأشجار، لكنه الظل الذى يتخلله بعض الضوء الذى ينفذ مـن بين الغصون. وينهى حديثه عن الطلـل بقولـه إن الأمطـار تداعبـه فـى الـصباح وتعقبها الريح النشيطة التى لا تهدأ.

وكقوله فى وصف الأرض بعد هطول المطر عليها:

حـلل الثـرى ببـدائع الريحان ... أوما ترى أيدى السحائب رقشت

وبنفـسـج وشـقائق النعمان ... من سوسن غضٍّ القطاف وخزم

مثل الشموس طلعن من أغصان ... وجنـى ورد يـستبيكَ بحـسنـهِ

ومـلونًـا ببـدائـع الألـوان[2] ... حـمرًا وبيضًا يجتنين، وأصفرا

تلاعب أبو نواس كثيرًا بعنصر اللون فى هذه الصورة مما أضفى عليها بهجة.

٢- صور سمعية: لهذا النوع من الحس نصيب من الصور المنتشرة بـين الـشعراء إذ يفيدون مما يسمعون من الأصوات المختلفة فـى تـشكيل الـصور الفنيـة الحيـة والتى يستطيعون بها أن يلفتوا انتباه المتلقين، وينقلوا إليهم المشهد بأسلوب مؤثر

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٢. العفر: جمع عفراء: الظبيـة، أخاريـد: جمـع خريـدة وهـو المرأة الحسنة البكر، يقسمن: يوزعن، النهب: الغزو، السرحاء: شجرات السرح وهو شجر طويـل، الهذاليل: جمع هذلول وهو أول الليل، الزعلوق: النشيط، الخالفة: المخالفة.

(٢) ديوان أبى نواس ص٤٣٤.

مغاير لمجرد التصور البصرى، فكثيرًا ما يلجأ الشاعر إلى تدعيم صورته البصرية بالجانب السمعى الذى يزيد من حيوية الصورة.

وإذا بدأنا الحديث فى الصور السمعية عن بشار فمن المؤكد أن هذه الحاسة قوية لديه، إذ أنها مع دورها المعتاد عند الإنسان الطبعى فإنها تحمل عبئًا إضافيًا لدى المكفوف فهى حاسة مرهفة، «فالأذن كالعين توفى القلب ما كانا».

وعادة ما يميل الكفيف إلى الاهتمام بالحديث أو ما يمت إلى عالم المسموعات، فالسمع هو عماد اتصاله بالعالم الخارجى. فعلى سبيل المثال عندما يلجأ بشار إلى محاكاة القدماء فإنه أحيانًا يقابل صورة الطلل المرئى بالحديث إلى هذا الطلل ويستعلمه عن أخبار من كانوا فيه، كقوله:

ناديت هل أسمع من جواب ... وما بدار الحى من كراب[1]

وقوله:

لعبدة دار ما تكلمنا الدار ... تلوح مغانيها كما لاح أسطار

أسائل أحجارًا ونؤيا مهدمًا ... وكيف يجيب القول نؤى وأحجار

فما كلمتنى دارها إذ سألتها ... وفى كبدى كالنفط شبت له النار

وعند مغانى دارها لو تكلمت ... لمكتئب بادى الصبابة أخبار[2]

إن الأبيات تعكس حزنًا وأسى بعدما هجرها أصحابها بعد أن أقاموا بها زمنًا طويلاً.

ولقد اعتمد الشاعر فى أبياته على حاسة السمع كناحية تعويضية للحاسة المفقودة، إلا أنه فى البيت الأول يستمد خيطًا من مجال البصر إذ يقول: «تلوح

---

(١) ديوان بشار، ج١ ص١٤٠.

(٢) المرجع السابق ج٤ ص٦٤-٦٥. المغانى: جمع مغنى، وهو المنزل الذى أقام به أهله مدة طويلة، أسطار: تظهر خطوطًا فى الأرض كما تلوح الأشطار المكتوبة فى الصحيفة.

مغانيها كما لاح أسطار»، وكأنه يؤكد قدرته البصرية، ولكن الشاعر في هذه الصورة ركز على الناحية الصوتية وهي التي منحتها ما بدا فيها من مظاهر الحزن الذي ظل ملازمًا له، لأن هذه الأطلال لم تجب سائلها ولم تروِ الأخبار عن ساكنيها.

كذلك نسمع معه في صورة صب الخمر صوت صبها التي يقول عنها:

والعرق لا ندرى إذا ما انْصَبَّا أضاحكًا يحكى لنا أم كلبًا[1]

إن صوت الصبيب في الكأس صوت ألفه بشار لذا راح في تشبيهه بأحد صوتين، فهو إما كصوت القهقهه أو كالنباح، وربما يكون اختلاف الصوت في سمع بشّار راجعًا إلى عمق أو شكل الكأس الذى يصب فيه الخمر، لذا فإنه في عدم تحديده لما يحاكيه صوت صب الخمر فإنما يدل ذلك على رهافة سمعه، والتي ميز بها بدقة ذلك التباين في الصوت الذى قد يشبه مرة القهقهه ومرة النباح.

وإذا انتقلنا إلى بقية الشعراء فسنجد لديهم كذلك صورا معتمدة على حاسة السمع، وقد جاء لديهم عدد من الأصوات، وهذه الأصوات المسموعة جاءت من الطبيعة، فقد جاءت من عالم الحيوان والطيور ومن السحب والأمطار ومن عالم الإنسان بل عالم الجن، فانهمار عطايا الممدوح يشبهها مسلم بقوله:

كأنما ذرفت عليك بجوده ديم ترنم تحتها شؤبوب[2]

المنح والعطايا تأتى كالأمطار الدائمة التى تنبع بعدها بمطر أغزر غليظ الحبات وقد استخدم مسلم كلمة «ترنم» وهي كلمة توحى بالشدو والغناء، وهذه الكلمة كما أن لها دلالتها السمعية فإن لها دلالة نفسية، إذ أن الشاعر يشعر في داخله بفرحة عارمة عندما أملّ في العطايا الجزيلة وجعل المنح من هذه العطايا كأنه غناء.

---

(١) ديوان بشّار، ج١ ص١٣٧، العرق: الماء القليل تمزج به الخمر.

(٢) ديوان الصريع ص١١٩، الشؤبوب: المطر الغليظ القطر.

ولإدخال الرعب على قلب المتلقى يصف مسلم هول الصحراء عن طريق ما يسمعه فيها، إذ لا أعلام يمكن أن ترى:

عـزوف بأنفـاس الـرياح أبيــة   على الركب تستعصى على كل جلعد[1]

إن الرياح تصوت فى أرجاء هذه الصحراء الواسعة، وهذا أمر يدخل الرعب فى قلب المسافر، فكأنه يسمع أصوات وحوش أو أصوات الجن، كـدعبل الـذى صرح أنه فى هذه الصحراء المخيفة يسمع فعلاً صوت الجن فيقول:

سمعت بها للجن فى كل ساعة   عزيفًا كأن القلب منه مـخبل[2]

وكما تساعد المحسوسات السمعية علـى رسـم الـصور فـإن انتفاءهـا يـساعد كذلك على رسم الصورة كما فى صورة أبى نواس:

قد أغتدى والطير فى مثواتهـا   لم تعرب الأفواه عن لغاتهـا[3]

وهو هنا يريد التعبير عن معنى الصباح الباكر قبيـل شـروق الـشمس، حيـث الطيور فى أعشاشها لم تغرد بعد لتعلن عن بداية اليوم.

وترتبط بداية اليوم أيضًا بصوت الديك حيث بدايـة العمـل والنـشاط، لكـن صوت الديك يأخذ دلالة أخرى لدى أبى نواس فى قوله:

ذكر الصبوح بسحـرة فارتاحا   وأمله ديك الصباح صياحا[4]

لقد حمل تردد صياح الديك فى أذنى الـشاعر إحـساسًا بالملـل، إذ قـد يعمـل على تنبيهه من حالة التوحُّد مع الخمر والانغمـاس فـى لـذتها، كمـا قـد يحمـل صوته أيضًا تنبيهًا بأن النهار والعمل قد حل وقتهما.

ولكنه فى موضع ثانٍ يرد على هذا الشعور بالملل بقوله:

---

(١) المرجع السابق ص ٧٤، الجلعد: الناقة القوية.

(٢) ديوان دعبل ص٢١٥.

(٣) ديوان أبى نواس ج١ ص٢١٤.

(٤) المرجع السابق ص ٢٣٩.

غـرد الـديـك الصـدوحُ ... فـاسقنـي طـاب الصبوحُ[1]

استخدم أبو نواس هنا مفردة تنم عن قدرته على التغلب على ذلك الشعور الذى يتنابه عند سماع «صياح الديك»، إذ استخدم هنا لفظ «غـرد» بما تحمله الكلمة من دلالة الغناء والطرب، فليس صوت الديك هنا إلا دليلاً على بداية يوم جديد يجب أن يفتتحه بتناول «الصبوح» متناسيًا أى دلالات أخرى لصوت الديك.

وللعباس بن الأحنف لوحة نفسية اعتمد فيها على السمع وقاموسه الخاص من المفردات، إذ يقول مناجيًا طائرًا:

يا غريب الدار عن وطنه ... مفـردًا يبكـى على شجنه

شفَّـه مـا شفنـى فبكـى ... كلنا يبكـى علـى سكنـه

ولقـد زاد الفـؤاد شجًـى ... طـائر يبكى علـى فننـه

كلّما جـد البكـاء بـه ... دبت الأسـقام فى بدنه[2]

يلتقى العباس مع أبى نواس فى توظيف المفردات حسبما تميل نفسه، فإذا كان صوت الديك صياحًا مملاً مرة وتغريدًا فى مرة أخرى، فصوت الطائر كان بكاء استثار شجون الشاعر الذى كان حزينًا فشعر أن صوت هذا الطير على الغصن معادل لما فى نفسه من أسى.

لقد قام العباس بعملية إسقاط؛ إذ قام بتفسير حالة الحزن التى هو فيها عن طريق تسليط خبرته ومشاعره على ما يراه من وضع قائم أمامه، وفى مفهوم علماء التحليل النفسى يعتبر الإسقاط بمثابة حيلة نفسية يلجأ إليها الشخص كوسيلة للدفاع عن نفسه ضد مشاعر غير سارة فى داخله[3].

---

(١) نفسه ص٢٧١.

(٢) ديوان العباس ص٣٦٢.

(٣) أسعد مرزوق (الدكتور) – موسوعة علم النفس – المؤسسة العربية للدراسات - ط١ – ١٩٧٧- ص٤١.

فمن الذى يعرف حال الطائر من حزن أو فرح أو يشعر أنه وحيد؟ لقد كان الشاعر فى حالة شديدة من الحزن فراح يسقطها على غيره - الطائر - بل لقد ضاعف ذلك الشعور بالحزن والوحدة التى يشعر بها الطائر لتأتى إحساساته هو معقولة منطقية.

وعندما نربط بين هذه الأبيات والوقت الذى قيلت فيه سنجد أنها تعبر تعبيرًا حقيقيًا عن الحزن، فقد كانت آخر ما قال العباس قبيل وفاته مباشرة وقد كان إذ ذاك مسافرًا مغتربًا عن وطنه[1].

٣- صور تأتى عن طريق باقى الحواس:

تشترك الحواس بدرجات متفاوتة فى تكوين الصور، ومن الصور ما يعتمد على حاسة واحدة ومنها ما تشترك فيه أكثر من حاسة، إذ تتضافر معًا فتعمل على تقوية الصورة وإبرازها.

عاش الشعراء فى ظل الدولة العباسية وقد كثرت حولهم الحدائق والأزهار المتنوعة، يفوح عبيرها بل وتتعدى المشمومات لديهم تلك الطبيعة الخضراء إلى أنواع العطور الأخرى كالمسك والعنبر.

تأتى الصورة الشمية فى مرتبة متقدمة لدى بشار فهى تسهم فى تنويع حياة الكفيف، ويظهر اهتمامه بهذا النوع فى كثير من صوره التى تتنوع بين غزل ومدح.

وكثيرًا ما يذكر بشار الريحان فى شعره ولعله من أفضل الأزهار لديه، فالمحبوبة مثلاً كالريحان الغض الذى نضج فاشتدت رائحته، فقال:

أمن ريحانة حسنت وطابتْ تبيت مروعًا وتظل صبًّا؟[2]

---

(١) ورد الخبر فى كتاب ذم الهوى (لأبى الفرج عبد الرحمن بن الجوزى)، وإن اختلفت بعض المفردات. ج١ ص٤٢٤. كما ورد أيضًا فى معاهد التنصيص ج١ ص٥٦.

(٢) ديوان بشار، ج١ ص١٦٥.

أو قوله:

فلقد هيَّج شوقي ريح ريحانٍ وطيبِ[1]

المحبوبة ريحانة سواء أظهرت في الصورة أم غابت عنها، ففي الصورة الأولى أبرزها الشاعر بوصفها بأنها ريحانة حسنت رائحتها وطابت، أما في الصورة الثانية فإن ثنائية الحضور والغياب توصل للمتلقي نفس المعنى، فرائحة الريحان الموجود أو الحاضر في المجلس استدعى صورة المحبوبة الغائبة وهيج الشوق في نفس الشاعر.

كذلك وظف بشار صورة شمية في مجال المدح عندما مدح نعال الخليفة، فقال:

تشم نعلاه في الندى كما شم الندامى الريحان معتقبا[2]

تبدو الصورة في منتهى التكلف والتذلل من أجل التكسب، فهو يقصد في الصورة أن يصف الخليفة بشدة النظافة؛ لأن أسرع الأعضاء لإفراز الروائح الكريهة الرجلان، لذلك فعندما تشم من نعليه رائحة ذكية فإن هذا دليل على أنه طاهر نقي. إنه في هذه الصورة استخدم حاسة الشم استخدامًا «ينبو عنه الذوق»[3]، وهذا النبو عن الذوق يأتي للارتباط بين الغرض وما استخدم له من رقة، إذ لا يبدو الأمر كذلك عندما يرتبط بالغزل في المحبوبة التي لا يستغرب معها المدح بأية طريقة كانتْ كما في الصورة التالية:

إذا وضعتْ في مجلسِ القوم نعلَها تضوَّع مسكًا ما أصابت وعنبرا[4]

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣، ورد ذكر الريحان مرات عديدة، انظر على سبيل المثال ج١ ص١٦٢،٢٠٨،٢٢٨،٢٧٦.

(٢) ديوان بشار، ج١ ص٣٢٧، ندى: مجلس القوم.

(٣) شعر المكفوفين في العصر العباسي، ص ١٤٨.

(٤) ديوان بشار، ج٤ ص٥٣.

ويبدو أثر الصورة الشمية من حيث كونها ناحية تعويضية لدى مكفوف البصر حينما ينظم بصدق فى العاطفة، فيحشد كل ما يستطيع أن يوظفه من حواس.

ولن يكون هناك أصدق عاطفة من رثاء بشّار لابنه الذى فقده شابًا، فشبهه فى نضارته وحياته بالريحان الندى الذى تتزين به العروس، فقال:

رُزِئْتُ بُنَىّ حين أَوْرَقَ عودُه ... وألقى عَلَىَّ الهَمَّ كلُّ قريب

وكان كريحان العروس بقاؤه ... ذوى بعد إشراق الغصون وطيب[1]

القارئ للقصيدة يدرك بعد بشار عن التصنع حتى فى مجال الصورة، فإذا كان كثيرًا ما يحاول إثبات قدرته وتمكنه من رسم الصور البصرية تحديًا لعاهته، إلا أن الحقيقة تتكشف أمام صدق العاطفة، فنحن عندما نتتبع القصيدة لا نجد فيها أثرًا لصورة بصرية فنية كان للشاعر فيها أى إبداع، بل كانت الصور القوية متعلقة بالحواس الأخرى كالسمع أو الشم، حتى إنه عندما استخدم الصورة البصرية: «حين أورق عوده»، لم يستخدمها كصورة بل كمصطلح اعتاد الناس استخدامه للدلالة على الشباب.

ولنعرض على سبيل الدعم لرأينا هذا مجموعة صوره فى القصيدة:

يذكرنى نوح الحمام فراقَه ... وإرنان أبكار النساء وثيب

دعته المنايا فاستجاب لصوتها ... فلله من داعٍ دعا ومجيب

وما نحن إلا كالخليط الذى مضى ... فرائس دهر مخطئ ومصيب[2]

الصورة فى البيت الأول - من الأبيات السابقة - صورة سمعية فنوح الحمام وصياح النساء كلها أمور تذكره بمن فقده، كذلك كانت الصورة الثانية صورة

(١) ديوان بشار، ج١ ص٢٥٦، ذوى: ذبل.

(٢) الديوان ج١ ص٢٥٥. إرنان: صياح، الخليط: المخالطون.

سمعية جعل فيها المنية على سبيل الاستعارة إنسانا ينادى ويدعو، وكان ذلك الابن هو المجيب.

ولعل فى سبق هذه الصورة السمعية التى جعل فيها للمنية صوتًا أمرًا له دلالته، فأقرب الصور من بشار هى الصور السمعية لا البصرية، ثم بعد ذلك ينتقل إلى صورة بصرية - هامشية - موروثة منذ القدم عن المنايا والدهر الذى يشبه الحيوان المفترس الذى يغتال الأرواح، أو المنية التى تنشب أظفارها.

لقد استعمل بشّار الشم فى موضع معنوى عندما أراد أن يتحدث عن ولده الذى كان غضًّا رقيقًا عطرًا، وقد كان يزين حياته ويملؤها شذى كما تزين الرياحين العروس، لكنه بعد موته أصبح كالريحان الذى ذبل بعدما كان مشرقًا ناضرًا.

كذلك اعتمد بشّار على حاسة الشم فى أمور معنوية، عندما قال متحدثًا عن رجل بخيل:

لما رأيت البخل ريحانه ... والجود من مجلسه غائب[1]

من عادة الكرماء أن يلازم الريحان مجالسهم مبالغة فى إكرام الوافدين، لذا فقد قرن البخل بالريحان، وهو ملازم لمجالس البخلاء، فإذا كان الريحان يبعث فى مجالس الكرماء عنبره فينفح الجو برائحته العطرة، فإن ما يفوح هنا هو البخل الذى يملأ المكان فلا يترك للكرم مكانًا.

ويرسم صورة أخرى يجعل فيها المتلقى يتخيل أن للأخلاق الحسنة ريحًا طيبة، كما أن كرمه الفائض يغنى عن سقوط المطر؛ لأن الناس سيعيشون فى نعمة كرمه:

تشم مع الريحان طيبًا فعاله ... ذكاء ونرجوه عياضًا من القطر

---

(١) ديوان بشار ج١ ص٢٨٨.

وكما أسلفنا فى حديثنا فإن الصور لدى أبى العتاهية قليلة، خاصة عندما يقارن بنظرائه من الشعراء، إذ نجد بعض الصور التى يستمدها غالبًا من السابقين كقوله:

وزحف له تحكى البروقَ سيوفُه وتحكى الرعودَ القاصفاتِ حوافرُه[1]

جمعت الصورة بين طرفين هما البصر مع السمع، وهى وإن كانت تنقل للمتلقى المعنى بسهولة إلا أننا لا نحس فيها ابتكارًا.

ونعرض لصورة من صور مسلم يتشابه فيها مع بشّار، وهى صورة تأسست على حاسة الشم إلا أنها تعكس جانبًا معنويًّا:

يلقاك منه ثناؤه وعطاؤه بذكاء رائحة وطيب مذاق[2]

تسخو نفس الممدوح بالكرم ويلقى سائليه بالبشاشة، فيقرن مسلم هذه الأخلاق الكريمة بصورة العطر الفواح، ولا يكتفى بذلك بل يجعل السائل أيضًا يلذ طعم لقائه وحلو عطائه.

وفى صورة أخرى لمسلم ينهج فيها منهج بشار عندما أخرج الحديث من مجال المسموعات إلى مجالات أخرى:

وبيننا على رغم الحسود وبيننا حديث كريح المسك شيب به الخمر[3]

تمازج فى البيت مجالان من مجالات الحس هما السمع والشم كما لاحظنا من قبل لدى بشّار، وفى الصورة تتراءى لنا من خلال المفردات ما فيها من غزل ماجن، لذا فإن تحول الحديث من المجال السمعى إلى مجال الشم أمر واضح، فنفس المحبوبة كثيرًا ما يشبه برائحة العطر، أما الحال التى كان عليها الشاعر

---

(١) الأغانى ج٤ ص١٨.

(٢) ديوان مسلم ص٣٢٩.

(٣) المرجع السابق ص ٣١٧.

ومحبوبته فهى أيضًا كثيرًا ما تشبه بالسكر، لذا فقد يكون من المتعمد ما قام به مسلم - رأس مدرسة البديع والتصنع - بتحويل الصورة من مجال حِسّيٍّ لآخر.

وفى صورة تأسَّست على الحاسة الشميَّة يقول أبو نواس فى صورة تظهر جانبًا شعوبيًا:

ونحن بين بساتين فتنفحنا ريح البنفسج لا نشر الخزاماء[1]

وكثيرًا ما يربط الشعراء بين رائحة الخمر ورائحة المسك منذ القدم، كقول المرقش الأصغر:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تعل على الناجود طورًا وتنزحُ[2]

ومن ذلك قول مسلم:

كأنما ضمنت مسكًا يفوح به أو عنبر الهند أو طيبا من السخب[3]

وكقول أبى نواس:

سلاف دن إذا ما الماء خالطها فاحت كما فاح تفاح بلبنان

كالمسك إن بزلت والسبك إن سكبت تحكى إذا مزجت إكليل ريحان[4]

وقوله:

أتى بها قهوة كالمسك صافية كدمعة منحتها الخد مرهاء[5]

وكقوله:

---

(١) ديوان أبى نواس، ج١، ص٣٥. الخزاماء: من زهور البادية.

(٢) أبوزيد القرشى - جمهرة أشعار العرب - ت عمر فاروق الطباع، دار الأرقم - بيروت. ص١٧١.

(٣) ديوان مسلم، ص٢١٠. السخب: حب القرنفل.

(٤) ديوان أبى نواس، ج٢. ص٤١٥. بزلت: ثقب دنها، السبك: الذهب.

(٥) الديوان، ج ١ص٣٣. مرهاء: غير مكتحلة.

نحن نخفيها ويأبى   طيب ريح فتفوح

فكأن القوم نهبى   بينهم مسك ذبيح[1]

وكما ترد فى شعرهم الروائح الجميلة تأتى الروائح المكروهة، كقول أبى نواس فى الهجاء:

إنما العباس فى قومه   كالثوم بين الورد والآسِ[2]

وكما ذكرنا من قبل ما يحدث فى الصورة الواحدة التى تتعاضد فيها الحواس فتقوم على تقوية الصورة وتوضيحها فى أذهان المتلقين، ومن هذا النوع نجد صورة رائعة ترسم بدقة لوحة قتيل مصلوب كان من رؤوس الخارجين، ويخاطب مسلم بها القائد المنتصر فيقول:

وضعته حيث ترتاب الرياح به   وتحسد الطير فيه أضبُعُ البيدِ

تغدو الضوارى فترميه بأعينها   تستنشق الجو أنفاسًا بتصعيد

يتبعن أفياءه طورًا وموقعه   يلغن فى علق منه وتجسيد[3]

لقد كان هذا القتيل مصلوبا تحمل الرياح رائحته الكريهة وهو فى مكان عال حيث تبلغه الطير ولا تبلغه الضباع، وتظل الضوارى والوحوش ترفع رؤوسها ناظرة إليه وتستنشق رائحته فى تطلع أن تنال منه شيئًا، ويبدو فى الصورة تواشج طريف بين حاستى النظر والشم، ثم تنتهى الصورة بعناق مع حاسة التذوق لتكمل بشاعة المنظر، وتعكس شعورًا بالشماتة نحو هذا القتيل.

فإذا كانت الجوارح تتخطف أشلاءه فإن الضوارى تقف فى الأسفل تلغ ما يتساقط من دم وصديد.

---

(١) المرجع السابق. ص ٢٧١. نهبى: مذهولون، المسك الذبيح: المنهار والمتفرق.

(٢) ديوان أبى نواس ج٢. ص ٤٧.

(٣) ديوان مسلم. ص ١٦٥. ترتاب: تسىء وتزعج.

لقد تعاونت مجموعة من الحواس على تقريب الصورة بشدة من مخيلة المتلقى.

وفى مثال آخر للصورة وقد بنيت على تداخل الحواس قول أبى ونواس:

وروارفـة للطيـر فى أرجـائهـا   كلغـط الكُتَّـاب فى استملائها

أشرفتها والشمس فى خرشائها   لم يبرز المقرور لاصطلائها(١)

يصف أبو نواس روضة تكثر فيها الطيـور، تعلـو أصـواتها وكأنهـا أصـوات كتاب حين يستملون، ثم يحدد وقت خروجه إلى هذه الروضة بصورة اليوم قبيل طلوع الشمس حيث يطغى الظلام، ويضيف الشاعر صورة محسوسة إذ يقـرر برودة الجو حيث ينتظر الناس الشمس ليطلبوا دفأها.

لقد حدد الشاعر فى صورته بعـدى الزمـان - الصباح البـاكر - والمكـان - الروضة - بل منح الصورة عمقًا وتكثيفًا عندما لم يكتفِ بأنه خـرج إلى روضـة، بل زاد على ذلك أنه كساها روحًا ونشاطًا بصوت الطيور الكثيرة التى تحلق فـى جنباتها.

وفى صورة هجائية ساخرة يصف أبو نواس فيها إحدى الجوارى يقول:

وجــه بنـان كــأنــه قمــــر   يلـوح فى ليلـــة الثــلاثيــــن

والـخـد من حسنـــه وبهجتــه   كطاقـة الشــوك فى الرياحيـن

مبـــادر مــن جبينهـــا نســـم   فى الطيب يحكى مباول العين(٢)

يبدو صدر كل بيت وكأن الشاعر بـصدد التغـزل فـى مفـاتن تلـك الجاريـة، ويأتى عجز البيت لتظهر الحقيقة، واعتمد فى البيتين الأولين على حاسة البصر، فالقمر فى ليلة الثلاثين يكون محاقًا؛ فتكون السماء حالكـة. وفـى البيـت الثـانى

---

(١) ديوان أبى نواس ج١ .ص٥١. الخرشاء: قشرة البيض والمقصود بها هنا الشمس، وهـى لم تبزغ بعد، المقرور: الذى يشعر بالبرد.

(٢) الديوان ج٢.ص ٤٩١.

يقرن مباهج وجهها كالشوك بين الرياحين أى ليس لها أى نصيب من ورود كلمة الرياحين فى الوصف.

ثم تأتى الصورة الشمية القبيحة وكأنها تنفح أنف المتلقى الذى يتنسم رائحة عرق جبينها. إن أعجاز الأبيات كلها بجدتها وطرافتها كسرت أفق التوقع دائمًا أثناء عملية التلقى.

وفى صورة تتعاون فيها أيضًا حاستا البصر والشم يقول دعبل:

وريحان يميسُ على غصون	يطيب بشمه شرب الكئوس
كسودان لبسن ثياب خزٍّ	وقد تركوا مكاشيفَ الرؤوسِ[1]

هذا المشهد فى وصف الريحان دعم بعنصر الحركة باستخدام لفظ «يميس» الذى أهدى الصورة حيوية، فالريحان يتأرجح على غصونه ويتمايل فتفوح رائحته، ويرى أن رائحته تلك مما يكمل لذة شرب الخمر. ويعتمد البيت الثانى على عنصر اللون فى صورة بصرية لشكل ولون نبات الريحان الناعم على أغصانه، وهو يبدو كرجال سود غطوا أبدانهم بالحرير بينما كشفوا رؤوسهم.

أما فى صور اللمس فإن الكثير منها على مستوى شعر الطبيعة ارتبط بالمرأة فى الشعر الغزلى، كما كان عند بشار بالذات الذى أولى الصور اللمسية عناية خاصة كحاسة تعويضية. فإذا كان قد أكثر فى شعره من صوت المرأة وحديثها فراح يتفنن فى تصويره، فقد كان يتحدث أيضًا عن جمال المرأة من ناحية لمسية كقوله:

كالزمهرير يكون صائفة	وهوى المعانق ليلة الصرد[2]

يعلق شارح الديوان على هذا البيت بقوله: شبه المحبوبة بشيئين من نعيم النفس: أحدهما تشبيه مقيد وهو الزمهرير أى البرد؛ إذ لا يكون لذيذًا إلا فى

---

(١) ديوان دعبل. ص١٧١.

(٢) ديوان بشار، ج٣. ص ٢٦.

الصيف، والثانى مكمل وهو العناق فإنه لذيذ بذاته، فإذا كان فى ليلة البرد كملت لذاذته.

إن هذا الاستقصاء المعنوى الذى حرص عليه بشّار إنما هو وليد بيئته التى زخرت بالثقافات المختلفة ومنها الفلسفة وعلم الكلام، فكان هذا أحد مرجعيات الشاعر التى وسمت الشعر بالدقة.

وفى صورة تعتمد على اللمس أيضًا وصف بشار جارية سوداء، ومن المؤكد أنه فى هذه الناحية اعتمد على بصر الآخرين، فقال:

وغـادةٌ سـوداءُ بـراقـةٌ   كالماء فى طيبٍ وفى لين

كأنها صيغت لمن نالها   من عنبرٍ بالمسك معجون[1]

ومن الجدير بالذكر هنا ما وجهتنا إليه الدراسة التى قدمها الدكتور عدنان عبيد العلى فى مجال الصور اللمسية التى صنعها بشار كقوله:

وجيـدٍ يشبـه الـدرَّ   كجيد الريم سلهوبِ

يعلق صاحب الدراسة بقوله إن الشاعر صور المرأة شيئًا ملموسًا[2].

إنه تعليق صائب إلا أنه أغفل جانبًا مهمًا، فالصورة السابقة إذا كانت قد وردت فى شعر شاعر مبصر لحكمنا عليها بأنها بصرية، إذ يستطيع الإنسان المبصر الحكم على الجيد بالطول أو القصر من خلال بصره، ولكن بشّارًا قد يكون اعتمد على أحد أمرين: إما أن يكون قد صنع صورة بصرية خالصة ورث

(١) الديوان ج٤. ص١٩٩ - أشار الشارح إلى أن العنبر أشهب، فإذا خلط بالمسك صار شديد السمرة إلى سواد، وذلك فى إشارة منه إلى استكمال مدح بشار لهذه الجارية السوداء، إلا أننى أرى أن الأقرب هنا ليس هو قصد وصف اللون، وإنما هو أمر يتعلق باللمس، لأنه فى الشطر الأول من البيت يقول «لمن نالها» لذا فإننى أرشح أن يكون قصد بشار إلى الرائحة لاقترابه منها؛ إذ يعنى أن عبيرها نفحه بشذى عطرى العنبر الممزوج مع المسك.

(٢) شعر المكفوفين فى العصر العباسى. ص٩٠.

عناصرها من القدماء الذين أكثروا من تشبيه جيد المرأة بجيد الغزال، وإما - وذلك مرجح - أن يكون داخلاً فى إطار حاسة اللمس، خاصة بعد الإلمام بالملامح العامة لحياة بشّار ونشأته كأحد روافد مرجعياته المهمة التى قد تكون عاملاً حاسمًا فى مثل هذه الصور التى قد لا نصل إلى حكم قطعى فيما إذا كانت تنتمى عند بشار إلى المدركات البصرية أو اللمسية.

وتقل صور الطبيعة المعتمدة على حاسة اللمس كما تقل كذلك فى مجال التذوق، إذ غالبًا ما ترتبط الصور القائمة على التذوق بالحديث عن الخمر أو فى مجال الغزل، وهو مرتبط بالحديث عن ريق المحبوبة، كقول مسلم:

أريقًا من رضابك أم رحيقا   رشفت فكنت من سُكرى مفيقا[1]

وكل الصور فى هذا المجال متشابهة، ولكننا نورد مثالاً واحدًا يعبر عن هذا المعنى الغزلى.

يمدح الشاعر خلق الخليفة بأنه ذو خلق طيب لطيف عذب، لكنه فى نفس الوقت يتميز بالشدة، ولارتباط التذوق بالخمر كما أسلفنا يقول فى صورة لتشبيه معنوى بحسى:

وخلق كبرد الماء فى خمر بابل   جمعت فما تنفك كالماء والخمر[2]

فالشدة واللين يختلطان فى أخلاقه كما أن الخمر عنيفة شديدة إلى أن تمزج بالماء العذب فتسلس.

ويجب علينا ونحن نتحدث عن المرجعية ألا يفوتنا أن يرد مثل هذا الوصف فى مدح خليفة المسلمين، وكأنه يقر بأن الخليفة يعرف طعم الخمر المشوبة بالماء، وإلا فمن أين يمكن أن يعرف الخليفة أن هذا المعنى معنًى ممدوح حسن؟ إنه وصف لخليفة مسلم، أى أنه لا يسمح له بشرب الخمر، بل وعليه إقامة الحد

---

(١) ديوان مسلم. ص٣٢٨.

(٢) ديوان بشار، ج٣. ص ٢٨٦.

على من شربها من المسلمين، لكن ورود هذا المعنى كـان مـن أثـر البيئـة علـى الشعر.

وفي تقريب المعنوى من مجال الحس أيضًا يقول مسلم فى هجاء أحد البخلاء المماطلين:

لسانك أحلى من جنى النحلِ موعـدًا وكفك بالمعروف أضيقُ من قفلِ[1]

المقبل على هذه الفكرة المعنوية التى وضعت فى قالـب حسى يتواصـل مـع هذه الفكرة المقيدة، فكلام هذا الرجل عـذب صـاف حلـو، ولكنـه مقيـد بقولـه «موعدًا»، فالحلاوة فى الكلام دون الفعل، وهو الأمر الذى يفسر فـى النـصف الثانى من البيت بأن كفه لا يجود كرمًا أو معروفًا.

ويطرح أبو نواس معنى حكميًّا فى قوله:

لا أذود الطيـر عـن شجـرٍ قـد بلوتُ المـرَّ من ثمره[2]

لقد استحسن النقاد هذا البيت، إذ يروى أن هذا البيت نظم فى امرأة خانـت الشاعر فلم يحذر منها غيره، وأنشد البيـت بمعنـى أنـه لـن يحـذر غـيره لأن مـن سيعرفها سيكشف غدرها فيهجرها.

وأخيرًا... ويعد عـرض نمـاذج متعـددة للـصور وجـدنا أن العـين هـى أقـدر الحواس على نقل الصور بدقة، لذا كانـت الغلبـة والقـوة فـى الـصور الـشعرية للصور البصرية بشكل عام، ولصور الطبيعة بشكل خاص، حتى إن من فقد هذه الحاسة كبشَّار أدرك أنه لا شعر بدون صور، وأن هـذه الـصور لا تـستغنى عـن وجود الصور البصرية فراح يركب ألفاظه مصحوبة بالمحاكاة تارةً أو باستعادة مـا سمعه تارةً أخرى، وكما أرهف سمعه أرهف بقية حواسه وعقله وأسعفته قريحته المتوقدة ليصنع صورًا بصرية.

(١) ديوان مسلم/ ٣٣٧.

(٢) المبرد – الكامل فى اللغـة والأدب – مـصر – المكتبـة التجاريـة الكـبرى – ١٣٥٥هــ– ج١/ ٢٢٣.

وتـلت الصور البصرية الصور السمعية مـن حيـث الكثـرة وكـأن الأذن هـى المستقبل الثـانى مـن الحـواس، ثـم تنوعـت الـصور وتفاوتـت، إذ وظفـت فـى الأغراض المختلفة، بل إن الـشعراء لجئـوا إلى تـدعيم الـصورة بـأكثر مـن مجـال حسى، فعمل التكثيف الحسى على بلورة الصورة، هذا بالإضافة إلى عنصر هـام لا يجب نسيانه، وهو نقل الحركة إلى الصورة مما يهبها حياة ويخلع عليها حلة مـن الصدق الفنى، كما أنها تساعد على إنعاش مخيلة المتلقى.

*****

خاتمة

-١-

حاولت هذه الدراسة أن تقدم مفهوم الصورة فى النقد قديمًا وحديثًا، وقد سجلت الدراسة أن هذا المفهوم لم يظهر كمصطلح بشكل واضح متبلور فى أذهان النقاد، على الرغم من أنه قد لاحت له علامات تدل على أنهم أدركوا أهميته حين أشاروا إليه تارةً باعتباره هو المعنى، أو أن السرقة لا تقع إلا فى المعانى، التى تعنى غالبًا الصور، كما أنهم عندما أطلقوا حكمًا بالاستحسان فقد كان يرجع إلى ما تتضمنه الأبيات من صورة، ثم تحول الأمر لديهم إلى أن قرنوا الشعر بالتخييل وتحدثوا عن أثر الخيال وإعمال الذهن فى عمليتى الإبداع والتلقى، مما يعنى نوعًا من الإدراك لأهمية الصورة. كذلك تمثل اهتمامهم بالصورة من خلال الأشكال البلاغية من حيث كونها طرفًا لتكوين الصور.

-٢-

أما النقد الحديث فقد عرض لمصطلح الصورة فى الشعر واهتم به باعتبار أن الصورة هى «المركز البؤرى للبناء الشعرى»، ولا يمكن تعريف الشعر إلا من خلال ذكر الصورة كأحد أهم أركان الشعر التى تُعد صفة ملازمة له ولا يمكن إغفالها، فإذا كان هناك من الشعر ما خرج على الوزن أو القافية، فإن الصورة تظل لصيقة بالشعر لا تنفك عنه.

-٣-

ثم طرحت الدراسة معنى المرجعية، باعتبار أنها كل ما يؤثر فى الشاعر فينعكس على شعره من نشأة وبيئة وجنس وثقافة وتجارب وممارسات. وارتبطت

المرجعية لدى القدماء أساسًا بفكرتى السماع والرواية عن السابقين والالتزام بتقاليدهم، كذلك نوَّهوا إلى بعض العناصر الأخرى للمرجعية، ولكن الاهتمام بالمرجعيَّات لم يخرج فى صورة متكاملة، فمن أشار إلى البيئة أسقط النشأة، ومن نوه إلى الثقافة أغفل الجنس وهكذا.

أما المرجعيَّة فى إطار النقد الحديث فقد ظهرت متأثرة باتجاهات النقد المختلفة، فمنها ما اهتم بذات الشاعر كالرومانتيكية، ومنها ما انغمس فى دراسة الناحية التاريخية للعصر وأغفل ما دونها، حيث بدا الناقد وكأنه مؤرخ.

وهناك الاتجاه أو المدرسة الشكلية FORMALISM والتى اهتمت فقط بالناحية اللغوية، وكانت لا ترى أى مؤثر على الشاعر سوى قدرته على مخالفة المألوف من الاستخدام العادى للغة.

كذلك البنيوية TRUCTURALISM فقد انطلقت أيضًا من الاهتمام باللغة، ولكنها خطت خطوة أبعد إذ رأت أن العمل الأدبى نسق من الاختلافات، وأنه بتحليل الإبداع فى البحث داخل بنية العمل ذاته يمكن تفسير العمل ونقده.

وفى النهاية عرض البحث رأيًا مفاده أن الناقد عليه أن ينفذ إلى البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية، من خلال معرفته بالتيارات المهمة التى تنازعت الشاعر، على ألاَّ يقتصر الناقد على مجرد التحقيق والتدقيق فى هذه التيارات حتى يتحول الأمر إلى غاية فى ذاتها، كما أن عليه ألاَّ يُهمل النص نفسه، إذ أن دور البحث فى المرجعية أن يحاول تقديم تفسيرات - يتيحها العمل ذاته- دون غيرها.

وعلى الرغم من أن شعر هذه الفترة قد حظى بدراسات كثيرة متعددة إلا أن الاهتمام بالمرجعيَّات لم يأخذ مساحة كافية من النظر.

على أننا نأمل أن تكون هذه الدراسة خطوة على طريق تأصيل الاتجاه النقدى الذى يتناول أثر المرجعية فى الشعر.

وتناولت الدراسة الجدلية بين بيئتى الشعر والشعراء، إذ أن الشعر نشأ فى بيئة صحراوية بين الأعراب، فكانت له لغته الخاصة وصوره التى ميَّزته، إضافة إلى ظروف العصر ذاته، فظهرت له مجموعة من الأعراف والتقاليد ثم طرأت على هذه البيئة الأولى - بتغير الزمن وعوامل التطور أو الانتقال إلى ظروف مغايرة- بعض الأعراف المختلفة، فقد ظهر الإسلام وأدخل على الشعر بعض المعانى والألفاظ الجديدة المستقاة من الدين، إلا أننا لاحظنا أن التغير فى هذه المرحلة كان محدودًا بوجه عام، كذلك انحسر الشعر فى هذه المرحلة الأولى للإسلام والتزم بوظيفة مختلفة عما سبق، فظهر شعر الدفاع عن النبى ﷺ وعن الإسلام، ثم تراجع فى عهد الخلفاء الراشدين فلم يلق اهتماما منهم، وانتشر إذ ذاك شعر الفتوحات الإسلامية.

وعندما آل الأمر إلى بنى أمية وزادت الفتوحات وزادت معها الأموال والترف فى القصور، عاد الشعر إلى ما كان عليه من أهمية ومن أغراض، خاصة ما عرف عن بنى أمية من الاهتمام بالعرب وإعلاء شأنهم وإذكاء روح العصبيات بينهم، فانبرت الألسنة بمدح وهجاء، وعادت بقية الأغراض الشعرية التى احتجبت فى المرحلة السابقة، ولقد اتسم الشعر فى هذه المرحلة بنفس سمات الشعر فى بيئته الأولى، إلا فيما ظهر عليه من أثر دينى وبعض المعانى القليلة من أثر الفتوحات.

ثم بدأ الأمر يتطور بزيادة الفتوحات وامتزاج الأمم، حيث زادت الثقافات وتنوَّعت العلوم وتعددت الأجناس، وسمحت الدولة بظهور أصوات جديدة غير العربية، كل هذا كان مع بداية الاستقرار لدولة بنى العباس.

وطرحت الدراسة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتى كانت ذات أثر كبير على كل من نشأ فى ظل هذه الظروف والتغيرات، وعلى رأس

من شعر بالتغيرات فى ظل هذه الدولة كان الشعراء أصحاب الأحاسيس المرهفة، فظهر منهم المتمرد على التقاليد القديمة مع حرص على عدم الخروج التام عليها؛ أولاً: بسبب عدم الاستطاعة على التغيير الجذرى المفاجئ، ثانيًا: أن الخلفاء - العرب أصلاً - ما زالت لهم سطوتهم وهيبتهم، فالخروج على التقاليد الشعرية يعنى خروجًا على الأعراف العامة، وهذا ما لا يسمح به، وقد يودى بحياة صاحبه كما أودى بحياة الكثيرين ممن كانت تلفق لهم التهم - خاصة ما ارتبط منها بالدين - وقد ظهر أثر كل تلك المرجعيات على الشعر فى العصر العبّاسى، فمع ظهور أثر البيئة الجديدة للشعر استطاع الشعراء أيضًا المزاوجة بينه وبين البيئة الأولى للشعر، إذ ظلت هناك الكثير من القصائد ذات طابع قديم ألفاظًا وصورًا وأسلوبًا، مع استرواح بنسمات الحضارة والبيئة الجديدة.

-٥-

ثم بدأ ظهور الحديث عن شعر الطبيعة، والذى قدم معنى الطبيعة بأنها كل ما أحاط بالإنسان مما خلقه الله، ولقد اعتبرت الدراسة الإنسان جزءًا من الطبيعة فهو ابنها الأول، وهنا تستوقفنا قضية هامة: فالإنسان هو أعظم وأبرز كائنات الطبيعة، فلماذا تستبعده الدراسات من مجال مظاهر الطبيعة؟

كثير من الصور الشعرية يبرز فيها الإنسان إما مشبهًا به أو مستعارًا منه لأحد الأشياء التى نراها من غير مظاهر الطبيعة، لكن يستغل الصفات الإنسانية لتقريب صورة ذلك الشىء، فى هذه الحال لماذا لا تتعامل الدراسات مع أمثال تلك الصور على أنها صور للطبيعة، إذ لا يمكن أن تدرج مثل هذه الصور إلا ضمن صور الطبيعة، ولا يمكن توصيفها إلا كصور تنتمى إلى عالم الطبيعة.

ولا يعمد البحث إلى التمحُّل حتى يدخلها ضمن هذا المبحث كى يتسع أمام الباحث جلب أية صورة يذكر فيها الإنسان فتنسب إلى شعر الطبيعة. ولكن لماذا لا نحاول أن نضع شروطًا تقيد مثل هذه الصور كما أسلفنا، عندما يكون

الإنسان مشبها به أو مستعارًا منه، كتلك الصور التى لجأ فيها أبو نواس إلى استعارة صورة المرأة بشكل شبه دائم ليجعلها موازيًا للخمر.

ومما توصلت إليه الدراسة فى ظهور الطبيعة فى القصيدة: أنها ظهرت باعتبارها غرضًا شعريًّا أو مرحلة فى قصيدة، أو صورة شارحة لظاهرة ما. وقد كان ظهور الطبيعة كمرحلة فى القصيدة هو أكثر الأنماط انتشارًا، إذ لم يكن الشعراء قد انغمسوا تمامًا فى البيئة الجديدة التى زادت فيها المظاهر الطبيعية حول الشعراء، مما يتيح لهم أن ينظموا قصائد كثيرة بحيث تسيطر عليها الطبيعة، بل وجدنا عندما نظموا الأبيات كلها عن الطبيعة أنها لم تتجاوز المقطوعات، إلا فيما عرضته الدراسة من قصائد الطرد التى لم تظهر إلا لدى أبى نواس.

-٦-

وعن أنماط الصورة الأربعة (المجاز، والتشبيه، والمرسوم بالكلمات، أو ما شكّلت فيه الصورة قصيدة كاملة تعاضدت فيها الأنماط الثلاثة) لقد كان من هذه الأنماط ما زادت نسبة شيوعه عن غيره، إذ كانت الصور المجازية فالتشبيه هو أكثرها ترددًا، وقد اتفقت دراسات كثيرة على أن المجاز وعلى رأسه الاستعارة هو ما غلب على صور الشعراء فى تلك الفترة، نظرًا لارتباط الاستعارة بالنمو العقلى الذى كان مصاحبًا للنمو الثقافى، إلا أننا افتقدنا من يبرهن على صحة هذه المقولة بشكل عملى فلا يكتفى بما ردده الآخرون.

إلا أن الدكتور الرباعى قام بعملية إحصائية عشوائية لمجموعة من الأبيات لشعراء مختلفين، انتقاهم على مر البيئات الشعرية المختلفة، توصل فيها إلى تقدم نسبة الاستعارة مقارنة بالتشبيه، وقد قدم هذا البحث إحصائية قامت على أساس اختيار شعر شاعر واحد هو أبو نواس كممثل لبيئته، وقد تميز بنظمه فى جميع أغراض الشعر إضافة إلى ما عرف عن اتساع ثقافته وتعدد مرجعياته.

وبالفعل كشفت الإحصائية عن أن نسبة الاستعارات كانت أعلى من نسبة التشبيهات. وإن لم تكن النتيجة تظهر فارقًا شاسعًا كذلك الذى أظهرته إحصائية الدكتور الرباعى؛ إذ لم تنتقِ الدراسة أبياتًا بعينها، وهى حتى لم تقتصر على عدد قليل من الأبيات بحيث تخرج النتيجة غير دقيقة أو غير مضبوطة.

-٧-

وعن مصادر التصوير الفنى المتنوعة لهذه الطائفة من الشعراء، فلقد وجدنا أنها ذات روافد كثيرة أثرت صورهم الشعرية وصقلتها ومنحتها عمقًا، إذ تعامل الشعراء مع هذه المصادر جميعًا كل بحسب مرجعياته من جهة، أو من خلال قدرة هذه المصادر على التعبير عن التجربة التى مر بها الشاعر من جهة أخرى.

فالتراث الدينى ـ مثلاً ـ كان مصدرًا ثريًا جدًا، كشفت الدراسة أن من الشعراء من أحسن الاستفادة منه، فوظَّفه توظيفًا ملائمًا للصورة وللمصدر ذاته، كذلك كان منهم من وصل به الانحراف والتحلل من القيم الاجتماعية والأخلاقية أن أسقط عن هذا المصدر قداسته، فوظفه بما لاءم تجربته بغض النظر عما يلائم قداسة هذا المصدر. لكن الشعراء بصورة عامة قد أحسنوا فى الإفادة من مصادر التصوير ومنحوا صورهم عمقًا وتكثيفًا دلاليين.

ولقد لاحظ الباحث فيما يخص صور الطبيعة أن الإفادة من مصادر التصوير تفاوتت تبعًا لطبية المصدر ذاته، إذ وجدنا على رأس هذه المصادر المستغلة فى رسم صور الطبيعة الخبرة الحياتية والطبيعة.

كما لاحظنا أثناء هذا الفصل أن أبا العتاهية كان أقل الشعراء تعاملاً مع الصور فى شعره، لتميز شعره بالتقريرية والمباشرة، وقرّنّا ذلك بتوجه أبى العتاهية نحو الزهد الذى انصرف فيه إلى القالب التقريرى الخطابى، وبررنا ذلك بأنه فى مرحلة التوبة يشتغل الشاعر بنفسه وينظر إلى الواقع وتخف شطحات الخيال لديه.

أما عن الطبيعتين الصامتة والحية كمصدرين للمرجعية، فقد حفلت قصائد الشعراء بهما، وكانا على نفس الدرجة من الأهمية، فكانت الطبيعة الحية مصدر تفاعل مع الشاعر العبَّاسى كما كان مع سابقيه، خاصة على مستوى الحيوانات كالناقة والفرس والكلب، وكانت المرجعية فيهما تبرز على مستوى المحاكاة للنموذج القديم، عندما قلد الشاعر العبَّاسى سابقيه من الجاهليين فى وصف الناقة، أو على مستوى ابتكار نماذج جديدة كنموذج العباس بن الأحنف فى وصف الفرس فى مجال جديد وَلَّدته الحضارة والرفاهية، وهو نموذج الحصان فى لعبة الكرة والصولجان.

أما الطبيعة الصامتة فنظرا لتعدد عناصرها فقد تعددت صورها واحتلت مناظر وصف الصحراء والوقوف بالأطلال منزلة كبيرة، إذ جاءت استنادًا إلى مرجعية البيئة الأولى للشعر على رأس مظاهر الطبيعة، وجاءت فى مقدمات قصائد المدح خاصة، والتى كانت على الأغلب مقدمات صناعية، وإن اتخذت طابع القديم بكل ما استقر فيه من تقاليد ومقومات. ولأنها كانت صناعية لم توائم روح العصر، فلم يكن غريبًا ما رصدناه فى أشعارهم من أصوات أبدت الضجر والتحقير من شأن الطلل، فكان هذا هو أحد عناصر الجدلية المرجعية بين القديم والجديد عندما حاول الشعراء إيجاد بدائل عن الطلل.

وقد اشتركت كل مظاهر الطبيعة الأخرى فى تكوين الصور الشعرية، وقد كان تفنن الشعراء فى تلك المظاهر وبروز مرجعيات البيئة الجديدة فيها أكثر، كالاعتماد على صور الحدائق والبساتين وما انتشر فيه من زهور ونباتات لم تعرفها الصحراء ولم يعرفها الشعر فى بيئته الأولى.

-٨-

وعرضت الدراسة أخيرًا لمصادر الإدراك؛ إذ أشارت إلى المجالات المتعددة للحس والتى تسهم فى تنويع الصور، وكانت الصور البصرية على رأس الصور

انتشارًا، فالبصر هو أكثر الحواس وأقدرها على إمدادنا بالصور. وطرح البحث كيفية تغلب بشار على عاهة العمى وتكوين الصور البصرية، باعتماده على ذكائه واستنتاجاته وقياس الأمور ببعضها، حتى نجح تمامًا وأبهر النقاد بصوره البصرية التى رأوا أنه ابتكرها وسبق إليها.

ثم انتقل الحديث عن الصور السمعية، وهى الصور التى تلى الصور البصرية من حيث الانتشار، وباستطاعة اللغة بفضل معانيها التى لا تعرف حدودًا أن تثير الإحساسات جميعًا، فإضافة إلى الصور البصرية والسمعية تبرز صورًا أخرى تعتمد على بقية الحواس (الشم والتذوق واللمس)، ولقد صنع الشعراء صورًا طريفة فى هذا المجال لم تقتصر فيه على المجال الحسى، بل وظفت الحواس لخدمة موضوعات معنوية، فجعلت للأخلاق رائحة وللكرم ملمسًا، كذلك خرجت بعض الصور وقد تعاونت فيها أكثر من حاسة، مما عمل على إبرازها وتوضيحها بطريقة مكثفة.

كذلك نجح الشعراء فى نقل الصور من مجال إدراكى إلى مجال إدراكى آخر. فقد يشبه ما يندرج تحت مجال السمع بما يندرج تحت مجال البصر أو اللمس. وفى هذا الجزء من البحث المعتمد على عرض نماذج اعتمدت فيها الصورة على الحواس - خاصة فى غرضى الهجاء والغزل- آثرنا إبعاد بعض النماذج من مجال البحث والاستشهاد؛ إذ رأى الباحث أنها بعيدة عن مجال الشعر كفن راق، وكانت تلك الصور لا تعدو أن تكون مجرد انفعالات خاصة صيغت فى قالب شعرى.

لقد حاولت الباحثة فى هذه الدراسة توخّى الدقة والابتعاد عن إطلاق الأحكام النقدية دون أن تكون مبررة بسبب ينبع من واقع الشعر أو من واقع القصيدة، وهذا هو المنهج الذى حاول البحث تأصيله اعتمادًا على المرجعيات.

من مقترحات الدراسة

١ – أن يُعاد النظر فى جمال الصورة الشعرية، فهناك صور محسوبة على علم البيان وهى بعيدة عن جمال الصورة، فبعض الصور تساق لمجرد تقريب المعنى إلى الأذهان وليس فيها تعبير عن الإبداع الفنى، مثل وصف المرأة الجميلة بالقمر أو الشجاع بالأسد، فيجب استبعاد أمثال هذه الصور من المفهوم الجمالى.

٢ – أن يواكب الدراسة التحليلية للنصوص الأدبية دراسة مرجعية، إذ يتسنى للباحث من خلال دراسة المرجعيات أن يفهم النص فهمًا جيدًا، كذلك تتيح المرجعيات مجموعة من التفسيرات المقبولة الصحيحة دون غيرها، ترتبط بالنص وظروف إبداعه، فتمنع من اقتراح تفسيرات خاطئة لا علاقة لها بالنص.

٣– كذلك تأمل الباحثة أن تسهم دراسة المرجعيات فى مجال تحقيق الشعر ، إذ من خلال الدراسة لمرجعيَّات كل شاعر يمكن أن يتوصل المحقق لأمرين:

١) هل فى القصيدة ما يخرج عن مرجعيات الشاعر نفسه؟

٢) أو فيها ما يخرج عن مرجعيات ذلك العصر.

ونتمنى أن توضع القواعد المنضبطة لأنواع المرجعيات، حتى لا يترك الحبل على الغارب فى تصيد أية صورة ووضع مرجعيات متوهَّمة لها.

ولا نعنى بذلك إغلاق الباب أمام الاجتهاد الجاد الذى يقوم على أسس وضوابط سليمة. ولا يتسنى هذا إلا لمن أحاطوا بالعلوم السياسية والاجتماعية والتاريخية والأدبية لعصر القصيدة، والشخصية لصاحب العمل الأدبى.

وعليه؛ فإننا نتمنى ألاَّ يكون تحقيق الأعمال الأدبية القديمة عملاً فرديًا، بل يكون على أيدى مجموعة من العلماء المتخصصين فى كافة الفروع ذات الصلة بعناصر المرجعية.



المصادر والمراجع

أولاً: دواوين شعراء البحث :

* **«ديوان أبي العتاهية»**، بيروت، دار صعب، د. ت.

* **«ديوان أبي نواس»**، تحقيق: إسكندر آصاف، القاهرة، دار العرب البستاني، ١٩٩٢. وتحقيق: إيليا حاوي، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧.

* **«ديوان بشَّار بن برد»**، شرح: الأستاذ محمد الطاهر عاشور، تعليق: محمد رفعت ومحمد شوقي أمين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠.

* **«ديوان دعبل الخزاعي»**، تحقيق: عبد الكريم الأشتر، ط٢، دمشق، دار المعارف سلسلة مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٣.

* **«ديوان العباس بن الأحنف»**، شرح: أنطوان نعيم، ط١، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٥.

* **«ديوان مسلم بن الوليد (صريع الغواني) »**، تحقيق: سامي الدهان، ط٣، مصر، دار المعارف، ١٩٨٥

ثانيًا: المراجع العربية :

* **القرآن الكريم.**

* الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر)، **«الموازنة»**، ط٢، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصر، ١٩٥٤.

* إبراهيم عبد الرحمن الغنيم (الدكتور)، **«الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد»**، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م.

* ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد)، «المثل السائر»، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٥م.

* ابن باجة (أبو بكر محمد بن باجة الأندلسي)، كتاب «النفس»، ط٢، بيروت، دار صادر،١٩٩٢م.

* ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن على بن بسام)، «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة»، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة ١٩٩٧م.

* ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون)، «المقدمة»، تحقيق على عبد الرحمن وافى، لجنة البيان العربى.

* ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد القرطبي)، «تلخيص كتاب الشعر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.

* ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق القيرواني)، «العمدة فى محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق عبد الحميد هنداوى، ط١، صيدا، لبنان، المكتبة العصرية، ٢٠٠١م.

* ابن السكيت (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق)، «إصلاح المنطق»، ط٤، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف.

* ابن سنان (أبو بكر محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي)، «سر الفصاحة»، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.

* ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي)، «عيار الشعر»، ط٣، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٤م.

* ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري)، «الشعر والشعراء»، ط١، تحقيق مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوى، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.

* ابن كثير، «تفسير ابن كثير»، بيروت، دار الفكر، ١٩٨١م.

* ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقى المصرى)، «لسان العرب»، قدم له أحمد فارس، بيروت، دار صادر.

* «ملحق الأغانى فى أخبار أبى نواس»، ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢.

* ابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام)، «سيرة ابن هشام»، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، بيروت لبنان، المكتبة العلمية.

* أبو زيد القرشى، «جمهرة أشعار العرب»، تحقيق عمر فاروق الطباع، بيروت، دار الأرقم.

* إحسان عباس (الدكتور)، «تاريخ النقد الأدبى عند العرب... نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى»، ط٢، عمان، دار الشروق، ١٩٩٣م.

* أحمد أمين (الدكتور)، «تاريخ الأدب العربى»، القاهرة، مطبعة المعارف للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨م.

* «ضحى الإسلام»؛ ج١، ط٩، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٧م.

* أحمد أحمد بدوى (الدكتور)، «أسس النقد الأدبى عند العرب»، القاهرة، نهضة مصر.

* أحمد حسن الزيات (الدكتور)، «تاريخ الأدب العربي»، ط٥، بيروت ، دار لمعرفة، ١٩٩٩ م.

* أحمد محمد الحوفى (الدكتور)، «تيارات ثقافية بين العرب والفرس»، ط٣، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨م.

* أحمد محمد النجار (الدكتور)، «أساليب الصناعة فى الشعر الجاهلى»، ط١، الصدر لخدمات الطباعة ١٩٩٢م.

* أحمد موسى الخطيب (الدكتور)، «الشعر فى الدوريات المصرية (١٨٢٨-١٨٨٢) »، الجيزة، مصر، دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٧م.

* أدونيس (على أحمد سعيد)، «مقدمة للشعر العربى»، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧١م.

* الأخطل (غياث بن غوث)، «الديوان»، شرح: مهدى محمد ناصر، ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م.

* أسامة فرحات، «التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين»، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، أكاديمية الفنون المعهد العالى للتذوق والنقد الفنى، ٢٠٠٢.

* أسعد مرزوق (الدكتور)، «موسوعة علم النفس»، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٧.

* الأصفهانى (أبو الفرج على بن الحسين بن محمد)، «الأغانى»، تحقيق على مهنا وسمير جابر، بيروت، دار الفكر للطباعة.

* الأصفهانى (أبو القاسم الحسين بن محمد بن المفضل)، «محاضرات الأدباء»، تحقيق عمر الطباع، بيروت، دار القلم، ١٩٩٩م.

* الأنبارى (أبو بكر محمد بن القاسم)، «الزاهر»، تحقيق حاتم صالح الضامن، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.

* إيليا حاوى، «نماذج من النقد الأدبى وتحليل النصوص»، ط٣، لبنان، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٦٩م.

* «فن الشعر الخمرى وتطوره عند العرب»، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨١ م.

* «فن الوصف وتطوره فى الشعر العربي»، ط٢، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٧م.

* بدوى طبانة (الدكتور)، «البيان العربي»، ط١، مصر، مطبعة الرسالة، ١٩٥٩م.

* بشرى موسى صالح (الدكتور)، «الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث»، ط١، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩٤م.

* البكرى الأندلسى (عبد الله بن عبد العزيز)، «معجم ما استعجم»، ط٣، تحقيق مصطفى السقا، بيروت، عالم الكتب، ١٤٠٣هـ.

* بهيج مجيد القنطار (الدكتور)، «الطبيعتان الحية والصامتة»، ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٦م.

* التهانوى (محمد على الفاروقي)، «كشاف اصطلاحات الفنون»، ج٤، تحقيق لطفى عبد البديع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

* الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد)، «ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب»، القاهرة دار المعارف.

* جابر عصفور (الدكتور)، «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغي»، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م.

* «مفهوم الشعر»، ط٣، القاهرة، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

* «قراءة التراث النقدى»، ط١، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م.

* الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، كتاب «الحيوان»، ج٣، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٢م.

* الجرجانى (أبو الحسن على بن عبد العزيز القاضى الجرجاني)، «الوساطة بين المتنبى وخصومه»، تحقيق وتقديم أحمد عارف الزين، ط١، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

* الجرجانى (عبد القاهر الجرجاني)، «دلائل الإعجاز»، صحّح أصله الشيخ محمد عبده ـ محمد رشيد رضا، ط٦، ١٩٦٠م.

* «أسرار البلاغة»، تحقيق محمد الفاضلى، ط٢، صيدا، لبنان، ١٩٩٩م.

* جرير، «الديوان»، تحقيق مهدى محمد ناصر الدين، بيروت ، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.

* جميل صليبا (الدكتور)، «المعجم الفلسفى»، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبنانى.

* حسن البندارى (الدكتور)، «قيم الإبداع الشعرى فى النقد الأدبى»، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٩م.

* «مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى»، ط١، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٩١م .

* حسين خريس (الدكتور)، «حركة الشعر العباسى فى مجال التقليد بين أبى نواس ومعاصريه»؛ ج١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.

* «حركة الشعر العباسى فى مجال التجديد بين أبى نواس ومعاصريه»؛ ج٢، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.

* الحموى (تقى الدين أبو بكر على بن حجة)، «خزانة الأدب وغاية الأرب»، تحقيق عصام شقيو، ط١، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٢م.

* الدميرى (كمال الدين محمد بن موسى)، «حياة الحيوان الكبرى»، تهذيب أسعد الفارسى، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢م.

* رشدى على حسن (الدكتور)، «شعر الطبيعة فى العصر العباسى الثانى»، ط١، بيروت دار عمار، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨ م.

* ريتا عوض (الدكتورة)، «بنية القصيدة الجاهلية... الصورة الشعرية لدى امرئ القيس»، ط١، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢م.

* الزبيدى (السيد محمد مرتضى الحسيني)، «تاج العروس من جواهر القاموس»، تحقيق مصطفى حجازى، مراجعة عبد الستار أحمد فراج، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام، الكويت، دار الجيل، ١٩٧٣م.

* زكريا إبراهيم (الدكتور)، «فلسفة الفن فى الفكر المعاصر»، مصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨ م.

* زكريا عبد الرحمن صيام (الدكتور)، «شعر لبيد بن ربيعة بين جاهليته وإسلامه»، القاهرة، مطابع دار الشعب، ١٩٧٦م.

* الزوزنى (أبو الحسن عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني)، «شرح المعلقات السبع»، ط١، تحقيق محمد عبد الله أحمد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٧م.

* ساسين سيمون عساف، «الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس»، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٢م.

* السكاكى (أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر بن علي)، «مفتاح العلوم»، ط٢، ضبطه وكتب حواشيه نعيم روز، ١٩٨٧م.

* سهير القلماوى (الدكتورة) وآخرون، «مذاهب النقد الأدبى»، القاهرة، سلسلة كتب ثقافية تصدرها الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٥٩م.

* سيد حنفى حسنين (الدكتور)، «الشعر الجاهلى... مراحله واتجاهاته الفنية»، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

* شكرى فيصل (الدكتور)، «أبو العتاهية أشعاره وأخباره»، دمشق، دار الملاح للطباعة والنشر.

* شوقى ضيف (الدكتور)، «العصر الجاهلي»، ط٨، القاهرة، دار المعارف.

* «العصر العباسى الأول»، ط٧، القاهرة ، دار المعارف،١٩٧٨م.

* صلاح مصيلحى عبد الله (الدكتور)، «التقليد والتجديد فى الشعر العباسى»، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١م.

* صابر الرباعى (الدكتور)، «الصورة الفنية فى النقد الشعرى دراسة فى النظرية والتطبيق»، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكتانى،١٩٩٥ م.

* الطبرى (أبو جعفر محمد بن جرير)، «تاريخ الطبرى»، ط٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٧٩م.د

* طرفة بن العبد، الديوان، «شرح الأعلم الشنتمرى»، تحقيق رحاب خضر عكاوى، بيروت، دار الفكر العربى، ١٩٩٣م.

* طه الحاجرى (الكتور)، بشار بن برد، ط٥، «سلسلة نوابغ الفكر العربي»، دار المعارف، ١٩٨٠.

* عباس مصطفى الصالحى (الدكتور)، «الصيد والطرد فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى»، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١ م.

* العباسى (عبدالرحيم بن أحمد العباسي)، «معاهد التنصيص»، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، بيروت، عالم الكتب، ١٩٤٧م.

* عبد الفتاح صالح نافع (الدكتور)، «الصورة فى شعر بشّار بن برد»، عمان، الأردن، دار الفكر للنشر،١٩٨٣م.

* عبد القادر فيدوح (الدكتور)، «الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي»، اتحاد الكتاب العربي، ١٩٩٢م.

* عبد الله التطاوي (الدكتور)، «القصيدة العبّاسية... قضايا واتجاهات»، ط٢، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٨م.

* «الصورة الفنية وشعر مسلم بن الوليد»، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢م.

* عبد المنعم تليمة (الدكتور)، «مداخل إلى علم الجمال الأدبي»، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.

* عدنان عبيد العلي (الدكتور)، «شعر المكفوفين في العصر العباسي»، عمان، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

* العربي حسن درويش (الدكتور)، «أبو نواس وقضية الحداثة في الشعر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.

* «الشعراء المحدثون في العصر العباسي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.

* عز الدين إسماعيل (الدكتور)، «في الشعر العباسي... الرؤية والفن». ط١، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م.

* «الأسس الجمالية في النقد العربي»، ط١، مصر، دار الفكر العربي.

* العسكري (أبو هلال ابن عبد الله بن سهل العسكري)، «الصناعتين... الكتابة والشعر»، ط٢، تحقيق وضبط مفيد قميحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٤م.

* «ديوان المعاني»، بيروت، دار الجيل ،د.ت.

* علي إبراهيم أبو زيد (الدكتور)، «زهد المجان في العصر العباسي»، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٤م.

* علي عشري زايد (الدكتور)، «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ط٤، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٩٥.

* غازى يموت (الدكتور)، «نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر فى كتابه نقد الشعر»، ط١، لبنان، دار الفكر اللبنانى، ١٩٩٢.

* الفارابى (أبو نصر إسماعيل بن حماد)، «رسالتان فلسفيتان»، تحقيق جعفر الياسين، ط١، دار المناهل، ١٩٨٧م.

* فرج عبد القادر طه (الدكتور) وآخرون، «معجم علم النفس والتحليل النفسى»، ط١، بيروت، دار النهضة العربية.

* القالى (أبو على إسماعيل بن القاسم)، «الأمالى فى لغة العرب»، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٧٨م.

* قدامة بن جعفر، «نقد الشعر»، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى، مصر، مكتبة الكليات الأزهرية.

* القرطاجنى (أبو الحسن حازم)، «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، ١٩٦٤م.

* كمال دسوقى (الدكتور)، «ذخيرة علوم النفس»، المجلد الأول، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨م.

* مجدى وهبه (الدكتور)، «معجم المصطلحات الأدبية»، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

* محمد حسن عبد الله (الدكتور)، «الصورة والبناء الشعرى»، دار المعارف، ١٩٨١م.

* «أصول النظرية البلاغية»، ط٣، مكتبة وهبه، ١٩٩٨م.

* محمد خطابى (الدكتور)، «لسانيات النص... مدخل إلى انسجام الخطاب»، ط١، بيروت، المركز الثقافى العربى، ١٩٩١م.

* محمد زكى العشماوى (الدكتور)، «موقف الشعر من الفن والحياة فى العصر العباسى»، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

* محمد عبد العزيز الكفراوى (الدكتور)، «الشعر العربى بين الجمود والتطور»، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٥٨م.

* محمد على هدية (الدكتور)، «الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق»، ط١، مصر، المطبعة الفنية، ١٩٨٤م.

* محمد غنيمى هلال (الدكتور)، «النقد الأدبى الحديث»، ط٣، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٩م.

* محمد مصطفى هدارة (الدكتور)، «اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى»، ط١، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٨٨م.

* محمد مندور (الدكتور)، «النقد المنهجى عند العرب»، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦١م.

* «الأدب ومذاهبه»، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

* المرزبانى (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى)، «الموشح»، تحقيق على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، ١٩٦٥م.

* مصطفى سويف (الدكتور)، «الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر»، مصر، دار المعارف، ١٩٥١م.

* مصطفى الشكعة (الدكتور)، «الشعر والشعراء فى العصر العباسى»، ط٩، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.

* محمد النويهى (الدكتور)، «نفسية أبى نواس»، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجى، ١٩٩٤م.

* نصر حامد أبو زيد (الدكتور)، «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م.

* وجيه يعقوب السيد (الدكتور)، «من قضايا الشعر الجاهلى»، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٠م.

* الولى محمد، «الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى»، ط١، بيروت، لبنان، المركز الثقافى العربى.

* يحيى هويدى (الدكتور)، «دراسات فى علم الكلام والفلسفة الإسلامية»، دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٥.

* يوسف خليف (الدكتور)، «تاريخ الشعر العباسى»، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١.

* «تاريخ الشعر العربى»، دار الثقافة، ١٩٩٠.

* يوسف ميخائيل أسعد، «سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

ثالثًا: مراجع أجنبية مترجمة :

* رامان سلدن، «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة الدكتور جابر عصفور، ط١، دار الفكر للدراسات والتوزيع، ١٩٩١م.

* رينيه ويلك وأستن وارين، «نظرية الأدب»، ترجمة محيى الدين صبحى، مراجعة حسام الدين الخطيب، ط٣، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

* ف. د. سكفوزنيكوف، «موسوعة نظرية الأدب... إضاءة تاريخية على قضايا الشكل»، القسم الثالث، الشعر الغنائى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، ط٢، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.

* كولريدج، «النظرية الرومنتيكية فى الشعر... سيرة أدبية»، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، مصر، دار المعارف.

* ليوناردو دافنشى، «نظرية التصوير»، ترجمة عادل السيوى، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٩م.

رابعًا: المقالات :

* عبد العزيز المقالح، «شوقى وحافظ وأوليّات التجديد فى القصيدة العربية»، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس، ١٩٨٣.

* مصطفى رياض، «حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير»، مجلة فصول، عدد الأدب والأيدلوجيا، ج١، المجلد الخامس، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل – مايو – يونيو، ١٩٨٥.

خامسًا: المراجع الأجنبية :

- Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, Holt, Rinehart and Winston, Inc., Orlando.1988.
- Abriza, Christine, imagery, http://literal. no4.tripod.com/imagery-frame.html.
- Clare, M. T., S.C. (1960), A Book of Poetry. New York: Macmillan Co.
- Del Tofo, J. P, What is Poetry? Publication office: Ateneo de Manila University, 1965.
- http://www.english.upenn.edul~afilreis/88v/imagism-def.html

المحتويات

دار طيبة للطباعة ـ الجيزة

